

Галина Щетникова

Пекинская опера



О дальних странах, в которых не всем доведется побывать, узнать побольше хотелось с давешних детских времен. Нынче вроде кто уж там только не побывал... а в самых райских местах наше ворье из «элит», которым лишь нынче начали по всякого рода санкции прикрывать мир, устроило самые зловонные финансовые помойки... офшоры.

В марте 2015 года, ровно за год до всякого рода офшорных скандалов, слушатели вебинаров "Книжной лавки" впервые познакомились с китайской историей и культурой.

Мне захотелось тогда поднять эту, казавшуюся совершенно неподъемной для меня, тему в «Литературном обозрении»... И кто же знал, во что выльется это моя попытка знакомства с китайской культурой.

Вернувшись к той же теме через три года, на повторении «китайских» вебинаров, я вполне поняла, что имела в виду Ирина Анатольевна, когда предупреждала, что вначале мы просто знакомимся с тематикой, а потом «тщательно прорабатываем материал».

Я понимаю, что пекинскую оперу после комплементарного поверхностного знакомства мне пришлось рассмотреть с третьего уровня нашего национального сознания (конечно, здесь имеется в виду *нация*).

И думаю, что читателям тоже будет интересно совершить путешествие не просто по дальним странам и загадочным культурам, а по нашим поискам и исследованиям. Ведь в результате непременно победит именно тот, кто всех ближе подошел к истине.

Итак, в 2015 году вниманию наших посетителей вебинаров была представлена «китайская» программа:



- 10 марта Морские экспедиции Китая XV века
- 11 марта Пекинская опера и кинематограф ("Легенда о белой змее" и "Прощай, моя наложница!")
- 12 марта Китайская литература: жанр записок бицзи

Тематика эта для "Литературного обозрения" была не новая, почти три года назад до этих вебинаров (как время летит!) она начата статьей "Монголоиды".

И тогда же были выставлены записи вебинаров... которые особого интереса не вызвали. И это понятно, ведь у всех нынче огромное количество неразрешимых проблем, созданных нашей воровской «элитой».

Запись вебинара "Морские экспедиции Китая XV века"



Путешествия Чжэн Хэ (кит. трад. 鄭和下西洋, упр. 郑和下西洋, пиньинь: Zhèng Hé xià Xīyáng, палл.: Чжэн Хэ ся Сиян, буквально: «Чжэн Хэ идёт в Западный Океан») — семь плаваний огромного китайского флота в Юго-Восточную Азию и Индийский океан в 1405—1433 гг., во времена правления императоров Чжу Ди и Чжу Чжаньцзи династии Мин. Руководителями плаваний (в ранге «главных послов», чжэньши 正使) были императорские евнухи: либо единолично Чжэн Хэ, либо Чжэн Хэ и Ван Цзинхун. Флот следовал по важнейшим торговым путям вокруг Азии,

достигнув в своих первых трёх плаваниях Южной Индии, а в следующих четырёх и побережья Персидского залива. Отдельные эскадры флота также посетили многие порты на аравийском и африканском берегах Аравийского моря.

Считается, что главной целью путешествий были поднятие престижа Минской империи и введение заморских государств в традиционную систему вассальных отношений с Китаем.

Треть столетия (1402—1435 годы), в течение которой на минском троне восседали императоры Чжу Ди (Юнлэ) и его внук Чжу Чжаньцзи (Сюаньдэ), была во многих отношениях весьма необычным периодом для почти трёхсотлетней истории династии Мин. По сравнению как со своими предшественниками, так и преемниками режим Чжу Ди (и до какой-то степени, Чжу Чжаньцзи) отличался энергичной (и дорогостоящей) военной и дипломатической деятельностью, направленной на усиление влияния «Срединного Государства» — то есть китайской Минской империи — во всех четырёх сторонах света. За двадцать с небольшим лет царствования Чжу Ди его высокопоставленные посланцы посетили практически всех ближних и дальних соседей минского Китая, стараясь обеспечить хотя бы формальное, а иногда и реальное признание ими китайского императора как своего господина.

Запись вебинара "Пекинская опера и кинематограф"



Пекинская опера — одна из форм традиционной китайской оперы.

Возникла в конце XVIII века и стала в полной мере разработана и признана в середине XIX века. Сочетает в себе музыку, вокальные исполнения, пантомимы, танцы и акробатику. По одной из версий в 1790 году в Пекин на праздник в честь 80-летия императора Цяньлуна приехали сразу четыре оперные труппы из провинции

Аньхой. Игра их так понравилась императору, что он велел всем артистам остаться в столице навсегда и развивать в ней театр. Основные труппы находятся в Пекине и Тяньцзине на севере и в Шанхае на юге страны. Пекинская опера представлена также и на Тайване. Самый знаменитый фильм о пекинской опере — «Прощай, моя наложница» (Режиссёр Чэнь Кайгэ).

В Пекинской опере для мужских ролей установлен определенный грим. Сочетая реалистичность и символичность, исходя из душевного состояния, моральных качеств, мыслей и чувств, а также внешности, возраста и гражданского состояния героя, гримеры-художники обобщают все это в наиболее типичных чертах облика и характера и в соответствии с этим создают различные образцы грима, давая характеристику персонажа так же с помощью цвета. Обычно красный цвет в гриме — это цвет верности и честности, черный — прямоты и смелости, синий и зеленый — храбрости и решительности, желтый и матово-белый — жестокости и хитрости; золотой же и серебристый цвета используют для мифических героев.

Запись вебинара "Китайская литература: жанр записок бицзи"



В отличие от западноевропейской литературы Нового Времени, художественные тексты в Китае занимали второстепенное место относительно литературы историографической и этико-философской направленности, как прямое следствие господства конфуцианской идеологии.

Бросается в глаза отсутствие древнейшего пласта эпического устного творчества и разрозненность мифологических представлений. Предполагается, что в их искоренении также участвовала конфуцианская идеология; следы их существования обнаруживаются в фольклоре китайских национальных меньшинств.

Отличительной чертой иерархии китайских литературных жанров является низкое положение драмы и её сравнительно позднее возникновение. Малоразвитыми относительно европейской традиции оказались мемуарный и эпистолярный жанры, однако их место занял т. н. жанр «записок» бицзи, близкий к эссе.

Бицзи — 筆記 особая форма авторского сборника, или, по выражению О.Л. Фишман, «наджанровая система». Истоки бицзи следует искать в др.-кит. историч. памятниках, древнейших филос. сочинениях и в памятниках, ныне относимых к сюжетной прозе. Прообразы бицзи начали появляться в танское время (618—907), однако подлинный расцвет относится ко времени правления дин. Сун (960—1279), периоду бурного роста всей кит. культуры, и в первую очередь письменной; именно к сунскому времени относится и введение в оборот самого термина бицзи — и в качестве «родовых» иероглифов для обозначения этой формы авторского сборника, и в качестве назв. для целого направления в кит. письм. традиции. Изменение формы книги от свитка к брошюровке в виде тетради, распространение ксилографии и значит. увеличение книжной продукции сделали книгу доступной самым широким слоям населения и гораздо более удобной в обращении. Изменения произошли и в отношении к учености, к знаниям, необходимым для сдачи экзаменов на право занятия вакантного поста в аппарате управления страной; более высокие требования вызвали к жизни многочисл. систематически организованные подборки извлечений из разл. соч. самой широкой тематики — лэйшу («энциклопедии»), также оказавшие определенное влияние на формирование бицзи.

Впервые данный термин был употреблен в назв. «Сун Цзин-вэнь гун бицзи» («Записки господина Сун Цзин-вэня») Сун Ци (998—1061). Кажется, каждый крупный сунский литератор и чиновник оставил после себя такой сборник. Бицзи, как правило, датированы последними годами жизни авт. и потому могут рассматриваться как своеобразный итог жизненного пути и лит. изысканий; часты случаи, когда автор закончить сборник не успевал и за него это делали потомки. Такова, напр., судьба «Дун-по чжи линь» («Лес записей Дун-по») великого сунского литератора Су Ши.

Совр. кит. исследователи относительно формы бицзи выдвигают след. характеристич. особенности: а) полная свобода — материал в сб. может быть определенным образом внутренне организован и разделен, скажем, на цзюани, а может быть не организован никак; сб. может быть огромным, как, напр., «Жун-чжай суй би» («Заметки Жун-чжай») Хун Мая (1123-1202), а может быть совсем маленьким, как тот же сб. Сун Ци; наконец, составляющие фрагменты могут быть как довольно значительными по размеру, так и короткими записями в неск. иероглифов; почти неизменным компонентом бицзи становятся фрагменты типа шихуа («рассуждения о стихах»); б) спонтанность внутр. построения сб., невыраженная структура композиции; это часто декларируют сами авторы в предисл. к сборникам.

Начало знакомства



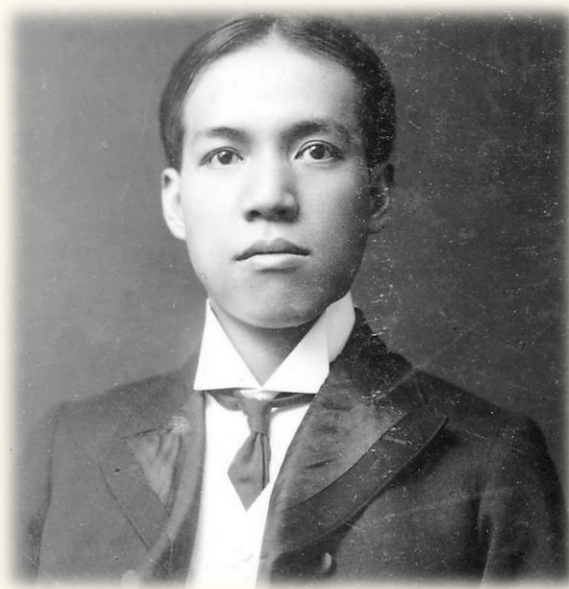
Мы уже отмечали [Китайские вебинары «Книжной лавки»](#), которые прошли в марте этого года. Сам материал был выбран, конечно, наиболее яркими фрагментами, поскольку даже недельного знакомства с искусством, историей и культурой Китая - это очень мало. Попытаемся вновь вспомнить наиболее запомнившиеся фрагменты той мартовской "китайской недели", начав с Пекинской оперы.

И начнем на полном серьезе, вполне так академически, взяв за основу утверждение китайского ученого Лян

Цичао (1900 г.), будто Китай вместе с Вавилоном, Индией и Египтом является одной из четырех древних цивилизаций. Поверим на слово этому ученому Лян Цичао, просто перечисляя факты, которыми в обилии нас снабжают многочисленные сайты по истории и культуре Китая.

Эта большая страна имеет очень длинную и славную историю - сохранились письменные источники, рассказывающие о событиях, которые произошли более 3600 лет назад. Китай имеет очень богатую и глубокую культуру. Здесь древнейшая культура и бережно хранимая история не только уживается с новейшими достижениями современной цивилизации, но и удивительным образом дополняет ее, придавая всему облику Поднебесной неповторимый колорит.

Культура Китая является неповторимым и очень ценным элементом мировой сокровищницы культуры. В ноябре 2010 года **Пекинская опера** была включена в состав культурного наследия ЮНЕСКО.



Liang Ch'i-ch'ao, circa 1903 г.

История открытия в Китае театральных подмостков насчитывает более восьми веков. Она пережила такие же этапы развития как и все театры мира. К примеру, в Англии, в 16 веке, были два вида сооружений: театр под открытым небом и камерные залы. Первые назывались "общественными", вторые - "частными". В Китае такими театрами долгое время были "Гоу-Дан" и "Чхан-Хуэй".

Пекинская опера или *столичная* музыкальная драма - самый известный на сегодня вид традиционного китайского искусства, признанный национальным достоянием, зародилась в конце 18 века, из смешения нескольких старинных театральных стилей существовавших в провинции театров, но к своему классическому виду пришла в середине 19 века. Название **Цзинцзюй** ей было официально присвоено в 1876 году.

Строго говоря, это не опера, а синтезированный театральный стиль, включающий декламацию, пение, акробатические номера и сценические бои.



В отличие от западного театра, актеры не пытаются играть достоверный и индивидуальный человеческий образ, они скорее создают канву характера героя или исторического события с помощью строго регламентированной символики.

Цвет грима, детали одежды, определенные жесты и походка, манера пения и декламации, даже

движения глаз позволяют зрителям понять, что за персонаж перед ними, как он относится к происходящему на сцене и каковы его взаимоотношения с другими героями.

Так же символичен и реквизит в классической Пекинской опере почти нет декораций, кроме нескольких стульев, которые могут изображать как мебель, так и возвышенность на местности, а их положение на сцене дает возможность понять насколько значительны происходящие события.

Пекинская опера сформировалась 200 лет назад на основе местной оперы «хуэйдяо» провинции Аньхуэй (Аньхой).

Символично, что само становление Пекинской оперы, произошедшее как бы в виде движения из провинций к столице, символизировало становление китайской нации (столь же многонациональной, как и все большие нации, например, русская). И это становление, можно сказать, истинное духовное спланивание нации происходило в очень сложное время, сразу после опиумных войн,



Китайская провинция Аньхой

которыми английские торгаши буквально уничтожали страну с древнейшей историей.

В 1790 году по императорскому указу в Пекин были созваны 4 крупнейших оперных труппы «хуэйдяо» - Саныцин, Сыси, Чуньтай и Хэчунь – на празднование 80-летнего юбилея императора Цяньлуна. Слова оперных партий «хуэйдяо» было так легко понимать на слух, что вскоре опера стала пользоваться огромной популярностью столичных зрителей.

В последующие 50 лет «хуэйдяо» впитала в себя лучшее от других оперных школ страны: пекинской «цзинцян», «куньцян» из провинции Цзянсу, «цинцян» провинции Шэньси и многих других и, в конце концов, превратилась в то, что сегодня мы называем пекинская опера.

В то время образцом форм театральных подмостков были сравнительно большие свободные площадки без крыши, так называемые "танцевальные площадки", вокруг которых располагались в три этажа крытые коридоры, составлявшие перефирийную часть театра. Входной билет стоил для всех сословий одинаково, заплативший имел право стоять в центре площадки. Если он хотел сесть то должен был внести дополнительную плату чтобы войти в коридор. Кроме того в каждом коридоре имелась аристократическая ложа.

Остальные зрители с трех сторон окружали площадку для представления которая находилась на возвышении примерно 4-6 футов над землей. Конструкция ее была очень проста: вперед выступала большая, ровная площадка, позади, по обеим сторонам имелись двери. Над сценой находился второй этаж с окошками, его тоже использовали во время представления.

Истоки традиционного театра уходят в глубину национальных традиций. Сюжеты пьес, их герои раскрывают характер народа, нерасторжимо связаны с природой, литературой и культурой страны. Пекинская опера прошла долгий путь становления и формирования от ритуальных песнопений, песенно-танцевальных представлений артистов ю и певцов чанъю, шутов и лицедеев пайю, представлений байси, поэтического жанра цы и чжугундяо, музыкально-драматической пьес цзацзюй, театральных направлений бэйцзюй и наньцзюй, драмы чуаньци, иянского и куньшаньского театров, театра куньцзюй, простонародного театрального жанра хуабу, жанров пихуан и циньян, анхойских театральных представлений до появления музыкально-драматического театра цзинси или столичной драмы. Однако именно XVIII век – время рождения пекинской музыкальной драмы (цзинси или цзинцзюй), венчающей собой тысячелетнюю историю развития китайского театрального искусства.

Существующий в настоящее время как национальный театр классической драмы Китая – столичный музыкально-драматический театр цзинси (пекинская, или столичная, опера) – возник на основе слияния ряда местных театральных жанров, соединив в себе высокую исполнительскую технику и **литературный язык вэньянь** (главным образом в ариях) с динамичностью, любовью к батальным сценам и цирковым трюкам, с разговорным байхуа в диалогах, свойственными жанрам хуабу.



Пекинская опера. Начало XX в.

Понимание китайского театрального искусства способствует правильному и более полному представлению о специфических особенностях истории, идеологии и психологии народа, создавшего это искусство. Пекинская опера – продукт традиционной культуры. В ней с большой полнотой и богатством красок запечатлены прошлое страны, современная действительность, верования и фантазии народа. Купцы и лекари, судьи и военачальники, певички и знатные барышни, повстанцы и разбойники, ламы и буддийские монахи, души невинно казненные и небожители – таков пестрый и шумный мир образов пекинской оперы, охваченных в их существенных чертах и проявлениях, с присущими им взглядами и

отношением к окружающей среде. Спектаклям пекинской оперы свойственно ощущение устойчивости, целостности, рациональности изображенного в них миропорядка. В этом театральном мире добро и зло, радость и страдание, обыденное и сверхъестественное сосуществуют, взаимно дополняя или на время оттесняя, но, почти никогда не уничтожая и не отрицая друг друга. Сменяются царства и династии, периоды войн и спокойствия, а миропорядок остается неизменным.



Пекинскую оперу с ее сложным комплексом идейно-эстетических свойств и концепций невозможно однозначно сопоставить с каким-либо из этапов развития хорошо изученной европейской культуры. В совершенствовании унаследованных от прошлого художественных средств нашел свое проявление творческий гений народа, создавшего искусство пекинской оперы. Здесь использованы, в той или иной степени, художественный опыт, формы и технические приемы, характерные для таких не похожих друг на друга явлений литературы и искусства, как классическая

поэзия, прозапоэтический сказ, театральные фарсы, песенно-танцевальные представления.

В эпоху Тан возник особый метаязык, доступный лишь посвященному, - язык самого ядра китайской культуры. Понимая картину, поэзию или даже танец, изобилующий символами, человек как бы проверял свою принадлежность к традиции. Для зрителей, несведущих в тонкостях пекинской оперы, остаются непонятными многие, сугубо специфические атрибуты представления. Вопросы, возникающие при просмотре пекинской оперы, касаются знания истории, обычаев, культуры и общественных устоев Китая.

Хотя театральные представления и места для них во всем мире и строились по общим законам, однако, из-за различий в культурном и экономическом развитии имели свои национальные особенности. В Европе, в Эпоху Возрождения шло непрерывное развитие театрального искусства.

Родилось множество театральных и цирковых жанров, образовались различные стили. Опера и балет, реализм и символизм - это все дети той эпохи. Китайские театральные актеры в это время в театрах под открытым небом, усердно и с огромной самоотдачей закаляли свое мастерство. И лишь в конце прошлого века начали испытывать влияние европейской театральной школы. Так был создан "Столичный классический театр" профессора Джоу Хуаву. Он сказал однажды: *"Как раз тогда, когда Китайские актеры самоотверженно и усердно пели, танцевали и декламировали под открытым небом, и образовалась особенная, не похожая на другие Восточная система игры."*



Театральной эстетике пекинской оперы отвечает парадность и пышность сценического костюма, особая манера сценической речи, основанная на модуляции слова и фразы, пронизывающие звуки фальцетного пения, громкое звучание оркестра, поражающий своей

фантазией орнамент и интенсивность цвета актерского грима, символика предметов бутафории и сценического жеста.

Актеру пекинской оперы необходимо знать основы национального актерского мастерства - это «четыре умения» (пение, декламирование, перевоплощение и пантомима) и «четыре приема» (игра руками, игра глазами, игра туловищем и шагами). Уже к началу правления династии Цин китайские театралы различали почти три десятка различных движений ногами и около сорока видов движений руками и рукавами.

Амплуа пекинской оперы

По разделению ролей на амплуа пекинская опера непосредственно следовала своим предшественникам и сохранила деление персонажей на четыре основных амплуа. Они различаются по принципу пола, возраста, индивидуальных особенностей сценического персонажа. Основные типы действующих лиц: шэн, дань, цзин (хуалянь) и чоу. Каждому амплуа присущи свои изобразительные средства: они отличаются условностями сценического исполнения, гримом, нарядами и украшениями.

Амплуа Шэн



Шэн – мужской персонаж. Это амплуа в зависимости от возраста и склада характера героя подразделяется на младшего, старшего и воина. Старший шэн (лаошэн) - мужчина среднего или пожилого возраста, непременно носит бороду, его речь выдержана в строгой и величавой манере. По внешним данным и способностям амплуа старший шэн подразделяется на шэн-певца, шэн-акробата и шэн-воина. При исполнении ролей лаошэн вокальные партии занимают главное место.

Положительный характер персонажа предполагают сдержанную манеру пения и актерской игры. Это говорит о стремлении театральной традиции воплотить в героях лаошэн черты благородного, добродетельного конфуцианца, у которого, согласно учению Конфуция, «взор ясный, выражение лица мягкое, манеры благопристойные, речь искренняя».

Амплуа шэн-воина единственное среди других, появилось только в конце XVII в. и окончательно сложилось в пекинской музыкальной драме. К нему принадлежат образы национальных героев.

В этом же амплуа исполняются роли сверхъестественных сказочных персонажей, таких как мудрый и находчивый Сунь Укун. Актер в амплуа шэн-воина (ушэн) должен быть не только искусным фехтовальщиком и владеть мечом, но и быть также искусным акробатом. В зависимости от костюма ушэн подразделяется на 2 типа: чанкао и дуаньда. Чанкао - воин, носящий длинную одежду со штандартами за спиной, при полном вооружении с длинным копьём.



Для него характерны изящная и степенная акробатика, манеры генерала, а также определенное мастерство в пении и речи. Дуаньда - воин в короткой кольчуге и с небольшим по размеру оружием.



Субамплуа сяошэн появилось еще в минском театре, а затем было унаследовано столичной драмой. Младший шэн (сяошэн) - благовоспитанный юноша с тонкими чертами лица без бороды и кольчуги.



шэн во флеровой шляпе или гуаньшэн (чиновник); шэн с веером или шаньцзышэн (персонаж с веером в руке); шэн с фазаньими перьями в головном уборе или чживэйшэн (выдающийся талант); бедный шэн или цюньшэн (бедный интеллигент).

Амплуа младший шэн подразделяется: шэн во флеровой шляпе или гуаньшэн (чиновник); шэн с веером или шаньцзышэн (персонаж с веером в руке); шэн с фазаньими перьями в головном уборе или чживэйшэн (выдающийся талант); бедный шэн или цюньшэн (бедный интеллигент).



Амплуа Дань

Женские персонажи пекинской оперы именуются **дань**.

Термин **дань** появился в юаньской драме, затем перешел в южный театр и сохранился в пекинской музыкальной драме. Среди амплуа

дань выделяются субамплуа: дань в темном халате (чжэндань или цинь); дань-цветок (хуадань или сяодань); дань-воительница (удань или даомадань); дань в пестрой рубашке (цайдань); дань-старуха (лаодань).

Дань в темном халате – амплуа главной героини, обычно положительный персонаж женщины средних лет или молодой девушки. Этот термин появился одновременно с приездом в столицу анхойских трупп. В образах воплощались идеальные по представлениям того времени черты женского характера. В своем поведении



героиня должна следовать правилу конфуцианской золотой середины: сдержанность, соблюдение строгой манеры в проявлении чувств, регламентированных правилами этикета. Основная особенность этого амплуа – только вокал, исключая акробатику и боевые искусства.

Дань-цветок по характеру и складу героя представляет собой большой контраст по сравнению с дань в темном халате. Актеры



обычно играют либо девушку-камеристку, либо незамужнюю девушку из бедной семьи (напоминает субретку итальянского или французского театров).

Она всегда жизнерадостна, движения легки; одежда расшита яркими цветами. В исполнительском искусстве амплуа хуадань основное внимание обращалось на мимику и жест, а пение отступало на второй план.



«Кокетка», «служанка», «куртизанка» (*кит.* 花旦, *пиньинь:* huādàn, *палл.:* хуадань, буквально: «цветочная дань», разновидность — «хуашань» *кит.* 花衫, *пиньинь:* huāshān, буквально: «пёстрая рубашка») — не имея значительного количества арий, участвует в диалогах и исполняет речитативы^[7], другим основным элементом таких ролей являются мимика и жесты^[10]. Выступает своеобразным антиподом «деве». Данная роль получила большую популярность благодаря реформам, проведённым в начале XX века актёрами Ван Яоцином (*кит. трад.* 王瑶卿, *упр.* 王瑶卿, *пиньинь:* wáng yáoqīng) и Мэй Ланьфаном^[11]. Хуадань часто носят куртку с юбкой (*кит. трад.* 襖裙, *упр.* 袄裙, *пиньинь:* āoqún, *палл.:* аоцюнь) или куртку со штанами (*кит. трад.* 襖褲, *упр.* 袄裤, *пиньинь:* āokù, *палл.:* аоку)^[8]. Рукава хуадань редко длинные, так как иначе сложно продемонстрировать сложные жесты, характерные для амплуа^[6]. Роли хуадань могут быть комическими, включая, например, неверное цитирование известных всем классических стихов^[6].

Хуашань — разновидность хуадань, изобретённая в первой половине XX века несколькими актёрами, включая Мэй Ланьфана. Это переходное амплуа, использующее приёмы всех трёх «молодых» дань — пение, пантомиму и военное искусство^[6].



Благодаря усилиям выдающегося актёра амплуа дань Ван Яоцина (1881-1954 гг.) в середине XX века появился синтез амплуа дань — **дань в пестрой рубашке**, объединивший тихий и степенный стиль дань в темном халате, живое исполнение дань-цветка и боевую акробатику дань-воительницы.

Дань-воительница — преуспела в воинских искусствах. Это амплуа подразделяется на дуаньда и чанкао.

Дуаньда — воительница в короткой кольчуге. Акцент делается на искусстве актёра в боевых единоборствах. Актёр в амплуа чанкао облачен в кольчугу и шлем, держит меч и зачастую в седле, поэтому также именуется дань с мечом и на коне. Актёр этого амплуа должен не только хорошо владеть боевыми искусствами, также важны его монолог и сценические манеры.

Амплуа дань-воительницы обычно создает образы героинь, женщин-генералов и женщин-рыцарей из древности.





Дань (кит. 旦, пиньинь: dàn) — женское амплуа первого плана в китайской опере, исполняется обычно мужчинами. У каждого амплуа свой грим, костюмы, манера движения, отличаются также манеры исполнения и разновидности партий (у одних — более сложные, вокальные, у других разговорные).

Из-за запрета исполнять роли женщинам, наложенного в 1772 году императором Цяньлуном, в докоммунистическом Китае за редкими исключениями все роли в пекинской опере исполняли мужчины^[1], причём карьера актёра-дань была коротка, обычно длиной примерно в пять лет^[2]. С 1850-х годов дань стало вторичным и малопопулярным амплуа^[1]. В 1920-х годах, благодаря четырём актёрам — Мэй Ланьфану, Шан Сяююню, Сюнь Хуэйшэню и Чэн Яньцю, — амплуа «дань» получило мощный толчок^[3], эти роли сравнялись с мужскими по важности в пьесах и исполнительской сложности^[4]. С 1950-х годов дань обычно играют женщины^{[4][1]}.



Актёры и актрисы, исполнявшие роли дань в XIX веке, зачастую подрабатывали проституцией^[5], а так как после полудня обычно ставили пьесы романтического содержания, после выступления дань отправлялись к своим любовникам; вечерние спектакли в основном были историческими драмами с лидирующими актёрами мужского амплуа шэн^[1]. При этом любовные отношения между маргинализированной группой молодых актёров со знатными и влиятельными патронами рассматривались

обществом как форма заботы о первых, столь сильной, что преодолевает классовые различия^{[1][5]}. Появилась даже промежуточная профессия актёра-проститутки «сянгу» (кит. 相公, пиньинь: xiànggong)^[5].

Дань считались идеальными женщинами: юными, миловидными, скромными, с маленькими ножками (однако мужчины не бинтовали ноги, а лишь надевали маленькие башмачки на пальцы ног, поднимая пятку); их описывали в эротическом, феминизированном тоне^[2].

Дань-старуха — солидная пожилая дама. Ее вокальной манере близок старший шэн. В ранний период пекинской оперы не было актеров,



которые специализировались только в роли дань-старухи. Данный образ воплощал на сцене актер амплуа старший шэн. В конце XIX - начале XX века амплуа дань-старухи стало самостоятельным.

«Старуха»^[7] (кит. 老旦, пиньинь: lǎodàn, палл.: лаодань, буквально: «старая дань») — грустная пожилая женщина, ходит согнувшись, опираясь на трость. Лаодань — единственное амплуа из четырёх, не требующее обязательного макияжа и сложной причёски: «старухам» их седые волосы укладывают в простой пучок. «Старухи» обычно одеты в нюйпэй (кит. 女帔, пиньинь: nǚpèi) оливкового или коричневого цвета (в тон одежде мужа) с вышивкой золотого или других металлических цветов или в нюйсюэцзы (кит. 女褶子, пиньинь: nǚxiézi тех же оттенков без вышивки^[8]). Главными талантами актёра, исполняющего эту роль, должны быть мастерство пения (собственным неизменённым голосом^[4]) и слова^[6]. Мелодии арий лаодань ближе к мужским, чем к женским, и включают наименьшее количество распевов из всех разновидностей этого амплуа^[6].

Остальные дань накладывают грим, похожий на грим мужских персонажей первого плана шэн, за исключением рта (с помощью красной краски «рисуют» маленький красный рот) и наличия тёмно-розовых теней вокруг глаз и на щеках^[6]. Причёски всех молодых дань очень сложны, в результате чего у каждого актёра этого амплуа имеется личный парикмахер^[4].

Амплуа Хуалянь



Хуалянь — амплуа мужских персонажей с раскрашенным лицом, которые также именуются цзин (в китайской мифологии - оборотни) - злодеи, коварные предатели и прочие отрицательные персонажи, которые потому и получили второе название «хуалянь» - «раскрашенное лицо». Истоки

этого амплуа можно проследить еще в раннем театре. Его родословная ведется от цаньцзюня (одного из персонажей импровизированной театральной формы цаньцзюньси, распространенной в VII-X вв.).

Амплуа хуалянь подразделяется на: хуалянь с медным боевым молотом; хуалянь-цзяцзы; хуалянь-воин.

Хуалянь с медным молотом. Актер этого амплуа много поет и свободен от выполнения акробатических трюков, и считается типичным хуалянь - мастером вокала. В спектаклях этот персонаж загримирован черным цветом. Грим черного цвета в пекинской опере называется еще хэйтоу - «черное лицо», поэтому хэйтоу становится другим названием хуалянь.

Хуалянь-цзяцзы. Сферы исполнения этого амплуа особенно широки: актеры должны обладать хорошими навыками воинских единоборств, мастерством актерского исполнения, чтения монолога и пения.

В амплуа хуалянь-воин ценится воинское искусство, мало место отводится вокалу и монологу.

Амплуа Чоу





Раньше других в истории китайского театра возникло **амплуа чоу**. Термин чоу (комическая второстепенная роль) вошел в литературу со времен юаньской драмы и сохранился в театре по сей день.

В минском театре комика именовали и саньхуалянь (третье раскрашенное лицо).

В пекинской музыкальной драме одновременно с чоу бытовало и более разговорное сяохуалянь (малое раскрашенное лицо), в отличие от дахау (большого раскрашенного лица) амплуа цзин.

В традиционных пьесах большинство персонажей с невысоким социальным положением - амплуа чоу. По характеру это роли комичные и живые. Вокальные партии почти отсутствуют, диалоги и монологи часто строятся на актерской импровизации. Отличительная особенность грима - белое пятно на лице.

Актерская игра чоу менее всего подвержена канонизации, разнообразие движений зависит от фантазии и мастерства исполнителя. Роли амплуа чоу подразделяется на 2 типа: гражданский чоу и чоу-воин.

Театральный костюм - элемент оформления спектакля, своего рода изобразительно-пластическая композиция, приводимая в движение и озвучиваемая актером (произнесением текста или пением), иногда скрывающая его фигуру полностью, аналогично тому, как маска скрывает лицо. Костюм - это средство преображения облика актера и один из элементов его игры.

В обрядовых и фольклорных действиях преображение чаще всего носило гротесково-пародийный характер, когда мужчины рядились в женщин, женщины в мужчин, юноши в стариков, красавицы в ведьм, или когда изображали разных животных. Для ряжения использовались различные искусственные украшения: цветная бумага, фольга, ленты, колокольчики, перья и т.д. Приемы гротескового ряжения перешли в традиционный театр, где сочетается игра актера с элементами костюма: длинными рукавами и фазаными перьями, шлейфами и веерами.



Костюм во все периоды исторического развития театра в большей или меньшей степени есть воплощение на сцене того, что носили на себе люди в данный период.



В театре костюм становится полностью адекватным характеру действующего лица, выражает не только его общественный статус, но и душевное состояние. И сегодня, и в прошлые века, костюм остается предметом специального творчества художников, которые сочиняют его не только как отдельное произведение, но и как важнейший компонент спектакля.

Театральный костюм пекинской музыкальной драмы не является исторически конкретным и по театральному одеянию трудно определить, в каком историческом периоде действует персонаж. Театральные костюмы пекинской оперы окончательно сложились в эпоху династии Цин, но они изготавливались на основе одежды династии Мин (1368-1644 гг.) в соответствии со сценической практикой. Герой неизменно появляется в одежде минской эпохи, дополненной деталями, характерными для позднего или более раннего времени.

По мере развития пекинской оперы сложилась строгая условность изготовления театральных костюмов, что находит отражение в их классификации, рисунках и цвете.

Основной критерий при выборе костюма - амплуа и конкретная роль актера. Они определяют и цветовую гамму костюма. Так, император носит платье желтого цвета, а члены императорской фамилии - светло-желтых тонов; высшие сословия одеваются в костюмы красных цветов; персонажи добродетельные и преданные появляются в синей одежде; молодые люди - в белой, а пожилые - в коричневой.



Покрой одежды также определяется исполняемой ролью. Основные виды костюма пекинской оперы представлены:

-манпао (платье дракона) - официальное платье - предназначалось лишь для представителей господствующего класса: императоры носили платье желтого цвета, а остальные - белого, красного и других цветов в зависимости от служебного положения; императрицы, жены министров носят одежду по фасону, аналогичную мужскому манпао, но вместо дракона, вышитого на мужской одежде, на женском манпао вышивают летящего феникса или орнамент из фениксов;



-кайкао - парадная одежда военного персонажа. Обязательный элемент костюма полководца - флажки, прикрепленные за спиной (согласно древней традиции, полководцы, отдавая приказ, пользовались флажками, как символом власти);



- гуаньи - предназначался для чиновников, причем красный костюм - для самого высокого



ранга, голубой - ранга пониже и черный - самого низкого;

- **багуан** - (платье восьми триграмм) - предназначалось для персонажей, которые обладали обширными познаниями в различных областях, а также героев, наделенных знаками Неба и обладающими даром предвидения. Отдельные детали костюма также могут иметь определенное значение. Например, доупэн, представляющий собой женскую или мужскую накидку, напоминающий накидку от дождя, надевается во время путешествия или сразу после сна. Костюм нищих и обездоленных называется фугуйи (дословно «одежда зажиточных и знатных»). Такое название служит счастливым предзнаменованием в перемене судьбы героя.

Все конструктивные и декоративные детали костюма обязательно имеют знаково-информативный смысл, указывая на социальный статус и общественное положение человека.



Особое внимание в Пекинской опере уделяется гриму. Накладывать его актеры начинают за три часа до спектакля.

Грим - искусство изменять внешность актера (в первую очередь лицо) в соответствии с требованиями исполняемой роли. Гримом также называют особые профессиональные гримировальные краски, используемые в театре.

Пекинская музыкальная драма разработала целую систему грима, история которого восходит к образцам многоцветной маски грима юаньского и минского театров, значительно усложняя его рисунок, цвет и орнаментальную символику. Многолетнее развитие искусства грима сформировало общепринятые условности способов гримировки и его символического значения.

Традиционный китайский театр сохраняет *"условный" тип грима*, когда раскраска лица актера максимально приближена к маске. Принципы условного грима основаны на преувеличении отдельных черт, особенностей, качеств персонажа. Гримировальные краски меняют лицо актера и позволяют достичь нужного эффекта. В пекинской опере грим чрезвычайно многообразен и



зависит от трактовки образа.

Грим в пекинской опере заметно отличается от функций масок. О гриме-маске в китайском театре можно говорить, касаясь круга ролей, принадлежащих амплуа «раскрашенных лиц» (хуалянь).

Грим героев шэн и дань не включает особого символично-смыслового значения. Его роль для этих амплуа в большинстве случаев состоит в том, чтобы придать сценическую выразительность внешности персонажа.



Традиционный грим комика чоу - «кусочек бобового сыра» (белое пятно на носу и части щек) - несколько сближает его с амплуа «раскрашенных лиц», за что комика называют сяохуалянь (малое раскрашенное лицо).

Способы наложения и орнаменты грима различны в зависимости от роли. Каждый вид грима символизирует определенные особенности характера, личность сценических персонажей. Насчитывается достаточно много разновидностей композиций грима, отличающихся друг от друга цветом, методом наложения рисунка, богатством орнамента.



Грим пекинской музыкальной драмы многозначен: по его цвету и рисунку можно определить социальное положение героя, его характер, судьбу и т.д.

Известно несколько тысяч видов композиций грима для персонажей пекинской оперы, символизирующих тот или иной образ. Цветовая гамма в традиционном театре строго регламентирована, и каждый из двенадцати цветов символизирует определенные свойства и

черты характера. Основные цветовые гаммы грима - красный, фиолетовый, белый, желтый, черный, синий, зеленый, розовый, серый, бурый, золотой и серебряный.

Говоря о цветовой гамме грима, принято говорить о символическом значении цвета. Цвет грима показывает характер персонажа:

красный цвет символизирует честность и верность;

белый - обман;

черный цвет свидетельствует об удаче и силе;

синий и зеленый - жестокость и строптивость;

лицо «с кусочком доуфу» говорит о лести и низости;

золотая и серебряная краска нужна в гриме сверхъестественных существ - оборотней, небожителей и др. Грим демонстрирует также кровное родство персонажей.

Грим указывает и на социальное положение персонажа.

У Цао Цао в левой части лба - черная родинка, означающая, что в недалеком будущем персонаж будет носить титул императора. В гримах сказочных персонажей и исполнителей роли стихий содержатся элементы стилизации. Например, удивительно похож на обезьяну грим мифического Сунь Укуна.



В пекинской музыкальной драме одним из важнейших средств грима, позволяющим значительно изменять общий облик персонажа, является **борода**, которая представляет собой метод художественного преувеличения.

По цвету, бороды делятся на: черные, с проседью, белые и красные. Цвет бороды зависит от возраста и характера персонажа. Шэн пожилого возраста носит длинную белую бороду, средних лет - черную. Борода, расчесанная на три части, свидетельствует о том, что ее владелец - утонченный интеллигент, поэт или писатель. У персонажей цзинь могут

быть длинные и короткие бороды различных цветов. Так, красные и синие бороды носят персонажи, владеющие тайной магией, сверхъестественные существа и отважные воины. Редкая борода - принадлежность комика.



Все вышеуказанные амплуа относятся к категории под общим названием «цзин» (ампула мужчины с ярко выраженными личными качествами). Для комедийных персонажей в классическом театре существует особый вид грима – «сяохуалянь». Маленькое белое пятно на носу и вокруг него указывает на недалекого и скрытного персонажа, например, Цзян Ганя из «Троецарствия», который лебезил перед Цао Цао. Также подобный грим можно встретить у остроумного и шутивого мальчика-слуги или простолюдина, присутствие которого оживляет все представление.

В пьесах Пекинской оперы прекрасно сочетается творчество писателей-драматургов династий Юань и Мин (1279-1644) и элементы циркового искусства. Представление обусловлено

традициями театра не похожего ни на один другой. Основными особенностями традиционного театра являются свобода и расслабление .

Для того чтобы соответствовать этим требованиям артисту необходимо знать основы национального актерского мастерства ,это "четыре умения" и "четыре приема". Первые четыре - это пение, декламирование, перевоплощение и жестикация; вторые четыре - "игра руками", "игра глазами", "игра туловищем" и "шаги".



Поэтому "на разогреве" у основных персонажей, как правило, выступает еще одно амплуа – **шуты-акробаты «учоу»**. Маленькое пятнышко на их носу также указывает на хитрость и остроумие героя. Подобных персонажей можно увидеть в романе «Речные заводы».

История масок и грима начинается с династии Сун (960-1279). Простейшие образцы грима были обнаружены на фресках в гробницах этой эпохи. При династии Мин (1368-1644) искусство грима плодотворно развивалось: улучшались краски, появлялись новые более сложные орнаменты, которые мы можем увидеть в современной пекинской опере. Существует несколько различных теорий происхождения грима:

1. Считается, что первобытные охотники раскрашивали свои лица, чтобы отпугнуть диких животных. Также в прошлом так поступали и разбойники, чтобы запугать жертву и остаться неузнанным. Возможно, позже грим стали использовать и в театре.

2. По второй теории, происхождения грима связано с масками. Во времена правления династии Северная Ци (479-507) был великолепный полководец ван Ланьлин, но его красивое лицо не внушало страха в сердца воинов его армии. Поэтому он стал надевать на время боя ужасающую маску. Доказав свою грозность, он стал и более удачлив в боях. Позже об его победах были сложены песни, а после появилось и танцевальное представление в масках, демонстрирующее штурм крепости врагов. По-видимому, в театре маски заменил грим.

3. Согласно третьей теории, в традиционных операх использовали грим лишь потому, что представление устраивалось на открытых площадках для большого количества людей, которым с расстояния было не просто разглядеть выражение лица актера.



Маски (面具 mianju)

Китайские маски являются неотъемлемой частью всемирного искусства. Первые маски появились в Китае при династиях Шан и Чжоу, то есть около 3500 лет назад. Они были важнейшим элементом китайского шаманизма. Служение божеству, спасающему от чумы, включало танцы и пение заклинателей, которые были немыслимы без масок. Даже в наше время национальные меньшинства во время проведения религиозных ритуалов, свадеб и похорон надевают маски.

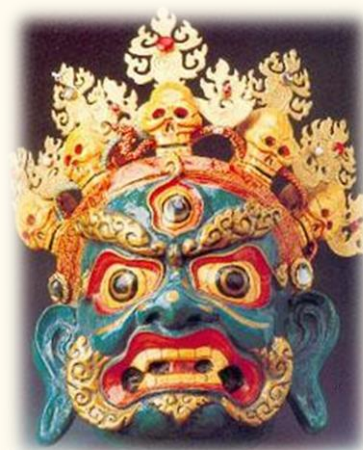
Китайские маски, главным образом, изготавливают из дерева и носят на лице или голове. Хотя существует множество масок демонов, злых духов и мифических животных, каждая из них передает особый смысл. Китайские маски можно разделить на следующие категории:



1. Маски танцоров-заклинателей. Данные маски используются при проведении церемоний жертвоприношения среди малых этнических групп, чтобы отпугнуть злых духов и помолиться божествам.
2. Праздничные маски. Подобные маски надевают во время праздников и гуляний. Они предназначены для молитв о долголетьи и богатом урожае. Во многих местностях праздничные маски надевают во время свадеб.
3. Маски для новорожденных. Их используют при проведении церемонии, посвященной рождению ребенка.
4. Маски, защищающие дом. Эти маски, как и маски танцоров-заклинателей, используют для отпугивания злых духов. Как правило, их развешивают на стенах дома.
5. Маски для театральных представлений. В театрах малых народностей маски являются важнейшим элементом, с помощью которого создается образ героя, поэтому они имеют огромное художественное значение.

Колдовские маски (傩面具 nuomianju)

Эти уникальные маски – результат труда ремесленников провинции Гуйчжоу. Маски вырезают из древесины и корней деревьев. Некоторые маски бывают высотой всего лишь несколько сантиметров, а другие достигают двух метров. Маски заклинателей народности мяо – это



настоящая жемчужина китайского народного творчества.

Первоначально колдовские маски появились в центральном Китае. Попад в Гуйчжоу, маски стали пользоваться популярностью у местных шаманов, которые обращались в своих гаданиях к легендарным Фу Си и Нюй Ва.



Китайский правитель Фу Си научил людей ловить рыбу, охотиться, разводить рогатый скот. А богиня Нюй Ва сотворила людей и починила небосвод.

В древности люди считали, что все беды и несчастья – это происки злых духов и демонов. Поэтому во время ворожбы они надевали маски, чтобы казаться больше и отпугивать злые силы. Ритуальные танцы также устраивались с целью отогнать демонов.

Со временем функция танцев стала больше развлекательной, чем религиозной. А религиозные песнопения вышли за границы даосских и буддийских храмов, став частью народной культуры.

Но, как во всяком богатейшем искусстве Востока в Пекинской опере особую нагрузку несет каждый жест, каждая поза... Маска - это далеко не основное, надо правильно подать каждую маску точным и отрепетированным до совершенства жестом.

Жестикуляция -это элементы акробатики используемые во время представления. В "Пекинской Опере" есть такие персонажи которых можно представить только применяя акробатическое искусство. Это, так называемые амплуа "военного героя", "военной героини" и "женщины-воительницы". Все сцены жестокой войны в спектаклях составлены из акробатических трюков, есть даже специальные "военные пьесы". Играя "старца" не обойтись без акробатических приемов потому - что "старцу" иногда тоже нужно "помахать кулаками". Искусство жестикуляции является "Гун-фу" которым должен обладать каждый персонаж и, соответственно актер.

В каждой части представления артист применяет особые способы игры: "игру руками", "игру глазами", "игру телом" и "шаги". Это и есть "четыре умения" о которых уже говорилось выше.

Игра руками. Актеры говорят: "По одному движению руки можно определить мастера", следовательно "игра руками" является очень важным элементом театрального представления. Она включает в себя форму рук, их положение и жесты. Форма рук - это собственно, форма ладоней. Существуют женские и мужские формы. Женские имеют к примеру такие названия: "Лotosовые пальцы", "старушечья ладонь", "лотосовый кулак" и др. Мужские- "вытянутая ладонь", "пальцы-мечи", "сжатый кулак". Так же положения рук имеют очень интересные названия: "Подножие одинокой горы", "две поддерживающие ладони", "поддерживающие и встречающие ладони". Названия жестов тоже передают характер игры: "Облачные руки", "мелькающие руки", "трепещущие руки", "поднимающиеся руки", "раскладывающиеся руки", "толкающие руки" и т.д.

Игра глазами. Люди часто называют глаза окнами души. Есть такая театральная пословица: "Тело заключается в лице, лицо заключается в глазах." И еще одна: "Если в глазах нет духа - человек умер внутри своего храма. "Если во время игры глаза актера ничего не выражают, значит потеряна жизненная сила. Для того чтобы глаза были живыми мастера театра уделяют большое внимание своему внутреннему состоянию. Это помогает им почувствовать разницу таких понятий, как "взглянуть", "посмотреть", "прицелиться", "присматриваться", "рассматривать" и т.д. Для этого артист должен уйти от всех суетных мыслей, видеть перед

собой, как художник, только натуру своего персонажа: "Увидел гору - стал горой, увидел воду-потек как вода."

Игра туловищем - это различные положения шеи, плеч, груди, спины, поясницы и ягодиц. Незначительным изменением положения туловища можно передать внутреннее состояние персонажа. Это хотя и сложный, но очень важный театральный язык. Чтобы владеть им в должной мере, двигаться непринужденно и точно артист должен соблюдать определенные законы положения тела. Такие как: шея прямая плечи ровные; поясница прямая грудь вперед; живот подобран ягодицы зажаты. Когда при движении поясница служит центром всего тела, тогда можно говорить о том, что все тело работает согласованно. Пословица говорит об этом: "Одно движение или сто - начало в пояснице."

Шаги. Под "шагами" подразумеваются театральные позы и передвижения по сцене. В "Пекинской Опере" есть несколько основных поз и способов шагов. Позы: прямая; буквой "Т"; "ма-бу" (ноги расставлены в стороны, вес распределен равномерно на обе ноги); "гун-бу" (вес тела перенесен на одну ногу); поза наездника; расслабленная стойка; "пустые ноги". Способы шагов: "облачный", "дробленный", "круговой", "карликовый", "быстрый", "ползающий", "расстилающийся" и "семенящий" (тот, кто знаком с ушу найдет в названиях шагов и позиций театральной школы много общего с терминологией принятой в Китайском воинском искусстве). Актеры считают что шаги и позы на сцене являются фундаментом спектакля, выполняют роль базовых движений несущих в себе возможность бесконечных изменений, которые, в свою очередь используются мастером для передачи своих чувств зрителю. На этих восьми китах - "четырёх способах игры" и "четырёх видах мастерства" стоит "Пекинская Опера". Хотя это, конечно, не все. Ведь фундамент пирамиды искусства "Пекинской Оперы" заложен глубоко в культуре Китая. Но рамки статьи не позволяют в полной мере ощутить всю прелесть и глубину этого театрального действа.

Длинные рукава из белого шелка (水袖 shuixiu)

Часто в представлениях традиционного китайского театра можно увидеть длинные и преимущественно белые рукава. Как правило, они достигают в длину полметра, но встречаются и образцы более 1 м.

Из зрительного зала белые шелковые рукава похожи на струящиеся ручейки. Конечно, даже в древности люди не носили одежду со столь длинными рукавами.



На сцене длинные рукава являются способом создания эстетического эффекта. Размахивая такими рукавами можно отвлечь внимание зрителя между партиями, передать чувства героя и добавить красок к его портрету. Если герой выбрасывает рукава вперед, это означает, что он зол. Тряска рукавами символизирует трепетание от страха.

Если актер подбрасывает рукава к небу, это означает, что с его героем только что произошло несчастье. Если один герой взмахивает рукавами, словно старается стряхнуть грязь с костюма другого, он, таким образом, выражает свое уважительное отношение. Перемены во внутреннем мире героя отражаются в смене жестов. Движения длинными рукавами входят в ряд основных навыков актера традиционного китайского театра.

Перемена масок (变脸 bianlian)

Перемена масок – это настоящий трюк в традиционном китайском театре. Таким образом, отображается перемена настроения героя. Когда в сердце героя паника сменяется яростью, актер должен в считанные секунды поменять маску. Этот трюк всегда вызывает восторг у зрителей.

Перемена масок чаще всего используется в сычуаньском театре. В опере «Severing the bridge», например, главная героиня Сяо Цин замечает изменника Сюй Сяня, в ее сердце вспыхивает ярость, но неожиданно ее сменяет чувство ненависти. В это время ее прекрасное белоснежное лицо сначала становится красным,

потом зеленым, а затем черным. Актриса должна проворно менять маски с каждым поворотом, что получается лишь в результате длительных тренировок. Иногда используют несколько слоев масок, которые срываются один за другим.

Как говорят китайцы, "искусство Пекинской оперы - драгоценность китайской национальной культуры, оно выражает китайский национальный дух. Искусство пекинской оперы должно передаваться из поколения в поколение". Именно стремление к сохранению традиций, желание с детства привить понимание, любовь, уважение к китайскому национальному искусству и воспитать новое поколение артистов пекинской оперы побудило власти г. Харбина к созданию драмкружка пекинской оперы "Труппа пекинской оперы "Цзин Мяо" (в переводе на русский означает "всходы пекинской оперы") в административном детском саду №1 г. Харбина.

Процесс преподавания строится исходя из психологических и физиологических особенностей дошкольников, составляется соответствующий план и выбирается содержание произведений, приемлемое для младшего детского возраста. Принцип обучения в драмкружке таков: показывать больше примеров, больше поощрять, меньше поучать и критиковать. Со дня создания труппы пекинской оперы для малышей прошло уже 15 лет. Она пользуется широкой популярностью среди детей и их родителей.



В глубину национальных традиций...



Конечно, для этого цикла приходится компилировать множество источников. Пекинская опера, по праву называемая сегодня «оперой Востока», весьма необычный вид искусства для европейского зрителя. Можно сказать, что она является «драгоценным национальным наследием Китая», но... и в самом Китае дают адаптированные представления для туристов, где больше разного рода трюкачества и демонстрации

боевых искусств вроде кон фу.

Как любой крупной форме искусства, Пекинской опере не выжить без поддержки государства. Тем более, что и в мире интерес к крупным формам традиционного искусства идет волнами: он то вспыхивает, то угасает. А европейцу, при всей зрелищности и уникальности этого жанра очень сложно комплексно уловить все смыслы, заложенные не только в словах, но и в жестах, в цветовом решении костюма, даже в игре глазами...

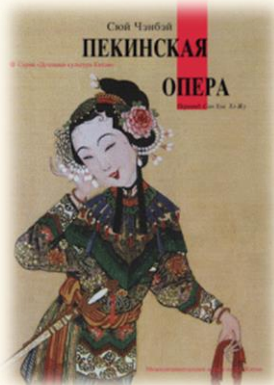
Табло с английскими титрами возле сцены... мало спасает ситуацию. Тут уж надо, очевидно, признать, что «Восток — дело тонкое». Кроме того, Восток — это огромный древний мир, намного более древний, чем Запад. Смысл здесь находят в любой мелочи, связывая в цельном художественном образе каждую деталь.

Полностью воплотив в себе специфику древнекитайского театра, Пекинская опера представляет собой *синтетическое исполнительное искусство*, включая традиционные жесты, отточенные движения, акробатику и изощренную мимику.

Истоки традиционного театра уходят в глубину национальных традиций. Сюжеты пьес, их герои раскрывают связаны с природой конкретной провинции, литературой конкретной эпохи. То есть, несмотря на всю абстрактность представления, здесь имеются в виду очень

конкретные понятия... которые надо просто знать, а для этого надо всего лишь впитать в себя всю традиционную не просто многовековую культуру, а тысячелетнюю.

Пекинская опера прошла долгий путь становления и формирования от ритуальных песнопений, песенно-танцевальных представлений артистов ю и певцов чанью, шутов и лицедеев пайю, представлений байси, поэтического жанра цы и чжугундяо, музыкально-драматической пьес цзацзюй,



театральных направлений бэйцзюй и наньцзюй, драмы чуаньци, иянского и куньшаньского театров, театра куньцзюй, простонародного театрального жанра хуабу, жанров пихуан и циньян, анхойских театральных представлений до появления музыкально-драматического театра цзинси или столичной драмы.

Считается, что именно конец XVIII века стал временем рождения уникальной пекинской музыкальной драмы (цзинси или цзинцзюй), венчающей собой тысячелетнюю историю развития китайского театрального искусства. Мы уже отмечали, что началом формирования «столичной драмы» считается 1790 г., когда в Пекин на празднования в честь 80-летия императора Цяньлуна приезжает анхойская труппа «Сань цин бан» («Три празднества»). И это был важный этап отхода от многолетнего опиумного опьянения, насаждаемого англичанами.

Тут и приходит в голову... нечто банальное, вроде «искусство спасет мир». Но и само рождение этого жанра весьма символично, ведь столица как бы призвала лучшие провинциальные силы. После этого почти 100 лет проходило становление нового вида искусства, возникали незыблемые традиции, которые на Востоке чтут особенно ревниво. Окончательно жанр можно считать оформившимся к началу 1860-х годов.

Пробуждающаяся от наркотического дурмана, практически погибшая нация воплощается в новом искусстве, одерживает победу вначале на театральных подмостках, осознает себя, свою историю, которой более четырех тысяч лет. Высокой исполнительской техники потребовало возрождение *литературного языка взньянь* (главным образом в ариях) в сочетании с динамичностью сценических образов, особенно в батальных сценах. С рыночных площадей вливаются в новый жанр цирковые трюки, разговорные репризы и шутки *байхуа* в диалогах, свойственные жанру *хуабу*.

Гранд-театр Чанъань на центральном пекинском проспекте Вечного мира легко узнать по маске перед входом — представления Пекинской оперы здесь дают каждый день. И каждый день аншлаги



Пекинская опера — дама относительно молодая. Для Китая, конечно, где все, что моложе 400 лет, свежо и зелено. А ей исполнилось всего двести с небольшим. В 1790 году в Пекин на праздник в честь 80-летия императора Цяньлуна приехали четыре оперные труппы из провинции Анхой. Игра их так понравилась юбиляру, что он велел всем артистам остаться в столице навсегда и развивать в ней театр. Где-то через

полстолетия, после сотен сыгранных спектаклей, они и создали новый жанр — Пекинскую оперу.

Во второй половине XIX века ее уже знали во многих уголках Китая, даже в Шанхае — самом бурно развивавшемся городе империи, который всегда немного скептически смотрел на столицу. Пронеслось еще пятьдесят лет, и знаменитый артист Мэй Ланьфан со своей труппой впервые побывал с гастролями в Японии. В 1935 году он же привез несколько спектаклей в СССР и произвел хорошее впечатление на нашу публику. Так слава Оперы вышла за западные и восточные пределы Поднебесной.

А уж на самой родине она долгое время оставалась безоговорочно любимой разновидностью театра, любимой, как рис, и богачами, и простым людом. Сценические компании процветали, исполнителей превозносили. Даже история китайского кинематографа началась с Пекинской оперы: в 1905 году режиссер Жэнь Цзинфэн заснял на черно-белую пленку отрывки из спектакля «Гора Динцзюньшань». Фильм, естественно, был немой.

Маски Пекинской оперы, 01 августа 2006 года, Лиза Морковская / Фото Андрея Семашко

В Пекинской опере с большой полнотой и богатством красок запечатлены прошлое страны, современная действительность, верования и фантазии народа. Купцы и лекари, судьи и военачальники, певички и знатные барышни, повстанцы и разбойники, ламы и буддийские монахи, души невинно казнённые и небожители — таков пестрый и шумный мир образов, охваченных в их существенных чертах и проявлениях, с присущими им взглядами и отношением к окружающей среде.

Спектаклям свойственно ощущение устойчивости, целостности, рациональности изображенного в них миропорядка. В этом театральном мире добро и зло, радость и страдание, обыденное и сверхъестественное сосуществуют, взаимно дополняя или на время оттесняя, но, почти никогда не уничтожая и не отрицая друг друга. Каждым представлением давалось ощущение неизменности мироздания: сменяются царства и династии, периоды войн и спокойствия, а миропорядок остается неизменным. В нем Добро и Зло будут существовать для каждого... просто, чтобы дать человеку свободу выбора.

Эстетическое восприятие зрителя как бы «активируется» огромным архивом мощного художественного опыта, который хранит в себе этот жанр вместе с визуальными формами и техническими приемами, характерными для таких не похожих друг на друга явлений литературы и искусства, как классическая поэзия, прозапоэтический сказ, театральные фарсы, песенно-танцевальные представления.

Художественная культура Китая — это культура аллюзий и намека. В эпоху Тан возник особый метаязык, доступный лишь посвященному, — язык самого ядра китайской культуры. Понимая картину, поэзию или даже танец, изобилующий символами, человек как бы проверял свою принадлежность к традиции. Для зрителей, несведущих в тонкостях пекинской оперы, остаются непонятными многие, сугубо специфические атрибуты представления. Вопросы, возникающие при просмотре пекинской оперы, касаются знания истории, обычаев, культуры и общественных устоев Китая.

В наше время существует множество спектаклей со сложными декорациями, трансформирующимися сценами и световыми эффектами, но наряду с этими нововведениями неизменно используются реквизит, не меняющийся по сто лет, например, палочка с кистями, обозначающая плетку в руках наездника.



Символичен даже пол — долгое время на сцену, в том числе на женские роли, допускались только мужчины. В начале 20 века запрет на актеров женского пола был снят, и сейчас бывает так, что женщина играет мужскую роль. Но при этом постоянно возникает вопрос, насколько же хороши женщины... в роли женщин?

Такой вопрос для Пекинской оперы не случаен, здесь выделяют целую эпоху «четырех великих Дань». Поэтому каждой исполнительнице приходится соперничать сразу с четырьмя великими предшественниками.

Мэй Ланьфан (слева) и Чэн Яньцю (справа)

Четыре великих дань — это группа мужчин-актёров золотой эры пекинской оперы, игравших роли женского амплуа дань. Самым известным из них был Мэй Ланьфан; помимо него в четвёрку входили Шан Сяюнь, Чэн Яньцю и Сюнь Хуэйшэн.

История титула

Закрепился титул за актёрами после организованного в 1927 году пекинской газетой «Шуньтянь Шибao (кит.)русск.»

конкурса, на котором — путём опроса пекинцев репортёрами газеты — выбрали пять лучших исполнителей ролей дань. Ими стали Мэй Ланьфан, Шан Сяюнь, Чэн Яньцю, Сюнь Хуэйшэн и Сюй Биюнь ([кит.](#) 徐碧云), однако из-за того, что последний вскоре ушёл со сцены, в истории наиболее известными остались Четыре великих дань^[1].

К моменту проведения опроса все четверо уже и так доминировали на сценах пекинской оперы, и газетный конкурс только официально оформил их успех^[2].

Роль Четырёх великих дань в истории пекинской оперы

Во многом благодаря актёрскому мастерству и новациям этих четырёх актёров в начале XX века был положен конец господству амплуа [шэн](#) ([кит.](#))[русск.](#) в пекинской опере, и амплуа дань стало не менее популярным. Во времена, когда они выступали на сцене, в Китае практически не было актрис, и все роли традиционно играли мужчины.



Чтобы играть жёницин, подбирались женоподобные мужчины, однако в исполнении женских ролей важна не только внешность, но и стройность, гибкость движений, которые не характерны для мужского тела. Чтобы компенсировать это, использовались позы, жесты и отдельные движения, создающие образ женщины.



— 梅蘭芳 — — 程硯秋 — — 荀慧生 — — 尚小雲 —



Мэй Ланьфан, Шан Сяюнь, Чэн Яньцю и Сюнь Хуэйшэн разрабатывали свои собственные стили исполнения ролей и собственные приёмы игры. Благодаря яркой индивидуальности каждого из четвёрки, публика восторженно принимала их всех, и у каждого была собственная группа поклонников среди зрителей. На базе своих наработок они сформировали четыре школы пекинской оперы, известные по фамилиям основателей: «Мэй», «Шан», «Чэн» и «Сюнь». Ученики этих школ выступали на ведущих площадках пекинской оперы. Среди последователей школ особо выделяются Ли Шифан, Чжан Цзюньцю, Мао Шилай и Сун Дэчжу, которых называют Четырьмя

младшими выдающимися дань.

Мэй Ланьфан первым в китайской опере стал использовать губную помаду, популяризовал [эрху](#) и, комбинируя элементы нескольких образов дань, создал новый — хуашань. Также он был первым, кто представил [китайскую оперу](#) за пределами страны. Под его руководством гастрольные труппы пекинской оперы неоднократно проходили в [Японии](#), [США](#) и [СССР](#).

Шан Сяюнь написал и переработал около 30 пьес, среди которых «Башия Лэйфэн», «Мадам Хуажуй», «Чжань Шуцзюань» и другие. Женские образы он первым начал дополнять региональными особенностями различных провинций.

Чэн Яньцзю, используя особенности своего голоса, создал особый способ пения, затяжной, с перерывами в несколько секунд.

Сюнь Хуэйшэн гармонично включал элементы хэбэйской оперы в свои выступления. Годы, когда четвёрка выступала на сцене, считаются пиком популярности пекинской оперы, её золотой эрой

Напомню, что в Пекинской опере актеры имеют строго определенные **амплуа**. Четыре основных амплуа – мужские персонажи *Шэн*, женские *Дань*, «цветное лицо» *Цзин* и клоун *Чоу*, подразделяются в свою очередь на несколько типов.

Мужские роли три. *Лоу Шэн* – зрелый или преклонного возраста положительный герой, с величавыми манерами, ведущий себя благородно и с достоинством. Он обязательно носит бороду и усы, черный или белый цвет которых обозначает его возраст.

Безбородый молодой человек – *Сяо Шэн* выглядит нарочито броско, ведет себя элегантно и изящно, и поет естественным голосом и фальцетом. Но пение для этого персонажа не главное, он должен в первую очередь хорошо двигаться.



Мужской персонаж Шэн-воин

Третий тип актеров – военные – *У Шэн*, имеют самую лучшую физическую подготовку. Их персонажи постоянно участвуют в сценических боях и выполняют акробатические трюки.

Женских персонажей четыре. *Чжэн Дань* – положительная героиня, верная и добродетельная супруга, самоотверженная мать, чаще всего одетая в черное, ведущая себя спокойно и неторопливо. От нее требуется наибольшее вокальное мастерство, мелодичность и нежность голоса.

Хуа Дань – молодые женщины – это бойкие служанки, кокетки, проститутки, в основном использующие жесты и декламацию, а так же простонародный язык.

Лао Дань – пожилая Дань, двигаются особенным образом, чтобы подчеркнуть возраст неторопливостью походки. Их вокальные партии исполняются без специальной постановки голоса, в естественной манере.



Женская роль Хуа Дань

Четвертое амплуа Дань – воительницы *У Дань*, они одеты почти как воины мужчины. Это женщины-воины, а также ведьмы, демоны и злые духи.

Барабаны и гонги оркестра во время их выступлений помогают создать более воинственное и тревожное настроение.



Мужское амплуа Цзин (Хуалянь)

Цветное лицо — *Цзин (Хуалянь)* – один из самых ярких персонажей в спектакле. Это может быть герой легенды или храбрый аристократ, в любом случае выделяющийся характерным поведением или внешностью, поющий громким и энергичным голосом без вокальных украшений.

Клоуны Чоу – также имеют яркий грим, но в отличие от Цзин это комический персонаж, может быть самый понятный для непривычного зрителя. Он ведет себя весело и непринужденно.

Клоуны бывают двух видов – *У Чоу* и *Вэн Чоу*.

У Чоу – разбойники, рыцари, а также грабители и воры.

Вэн Чоу – еще более простонародные, грубоватые персонажи – стражники, трактирщики, отставные военные.



Персонаж Чоу

Огромное значение для понимания того, кто находится на сцене, имеет грим. Он подразделяется два вида.

Обычный косметический, использующийся для Дань и Шэн – румяна, пудра и сильно выделенные глаза.

Второй – *грим маска* – обозначает, что перед зрителями Цзин и Чоу. Использование яркого грима сложилось исторически – с тех времен, когда актеры выступали перед большим скоплением народа. Так даже зрители в задних рядах хорошо понимали, что происходит на сцене.

Цвета, как и упоминалось ранее, обозначают характеры героев: красный – верность и честность, фиолетовый – хладнокровие и прямоту, белый – коварство и обман, желтый – свирепость и коварство, черный – непреклонность. Золотой и серебряный цвет принадлежит богам и духам.

Как видите, это не совсем соответствует европейской традиции. У нас красный цвет напротив вызывает опасение, а белые — спокойствие, как бы намек на торжественное событие, желание сохранить внутреннюю чистоту.

Прочитируем статью [Маски Пекинской оперы](#), посвященную современной пекинской опере, в том числе и маскам. Кусочек из нее уже цитировался выше. Правда, я не совсем доверяю восторженному тону «любите ли вы Пекинскую оперу так, как люблю ее я?..» Хотя бы потому, что любую оперу каждый будет любить по-своему.

Европейцу до конца понять это не дано. Просто потому, что иная жизнь, иное восприятие. Но нельзя отрицать, что это удивительное и красочное зрелище, с потрясающей эстетикой, многое раскрывающее в Китае с праздничной радостной стороны.

01 августа 2006 года Маски Пекинской оперы



Студентка III курса Академии традиционного театрального искусства Ван Пань в образе наложницы Ян Гуйфэй. На создание образа — искусственные локоны приклеиваются прямо к коже — ушло не меньше двух часов

Любите ли вы Пекинскую оперу так, как люблю ее я? Приходилось ли вам когда-нибудь встречаться с этим странным для некихитайцев искусством, где мужчины изображают женщин, взрослые люди «сбиваются» на детский фальцет, барабаны и гонги оглушают зрителя, а артисты добрую половину действия, вместо того чтоб петь, дерутся на мечах и прыгают, как акробаты? Откуда вообще берется эта смесь мелодий, диалогов и восточных боевых приемов «в одном флаконе»?

На последний вопрос легко ответить: в нашем веке она берется из Национальной академии традиционного театрального искусства КНР — главного учебного заведения, которое готовит мастеров своеобразного жанра, самого популярного и интересного во всем диапазоне китайского музыкального театра. Академия — источник, Пекинская опера — река, текущая сквозь десятки сцен страны. Так, наверное, сказали бы жители Поднебесной, известные любители метафор. А что касается первых двух вопросов, надеюсь, наш сюжет поможет вам в них разобраться.

Учитель Ма — звезда поневоле

И вот, как говорят в эпических поэмах, прошло сто лет. Появилось китайское звуковое кино, состоялось экономическое чудо, стремительно модернизируется облик Китайской Народной Республики — и только в Академии традиционного искусства по-прежнему обучают традиционным, ничуть не изменившимся премудростям китайской оперы. При этом среди преподавателей — множество настоящих звезд, пользующихся успехом у современной молодежи: «Вы можете пройти мимо немолодого человека и даже не догадаться, что пол-Пекина сходит по нему с ума».

Что ж, не будем проходить мимо.

...В просторном классе — всего четыре человека: пожилой учитель и трое студентов. Из учебных материалов — нотные тетради, музыкальный инструмент эрху в руках старика да магнитофон. Ма Миньцуюань дает обычный урок актерского мастерства, но наблюдать за ним — необычно и интересно.

Сначала преподаватель исполняет строчку из оперной арии, а студенты хором повторяют: слово в слово, интонация в интонацию. Главный принцип артистов Пекинской оперы — личный пример. Поэтому и студентов так мало: особое внимание должно быть уделено каждому. Добившись правильного повтора мелодии, Ма Миньцуюань играет ее — глазами, мимикой, строго определенными, освященными традицией жестами. Ученики вновь копируют, теперь движения. И так во всем: сначала пойми, прочувствуй, как положено, и только потом «самовыражайся» — право на собственное прочтение того или иного образа нужно заслужить. А это немыслимо без почтительного отношения к традиции, к прошлому опыту, носителями которого и являются почтенные педагоги.

Сам Ма, узнав на «переменке», что мы готовим материал об Опере для российского журнала, всплескивает руками и восклицает: «Уланова! Образцов! Бондарчук!» В конце 1950-х — начале 1960-х, еще до того, как поссорились товарищ Мао с товарищем Хрущевым, в Пекине и других городах Поднебесной успели высадиться несколько настоящих «звездных десантов» СССР. Вспоминая о них, наш собеседник не может удержаться: пальцами на столе изображает танцующую Уланову. Столько лет прошло, а впечатления свежи...

В 1950-м Ма Миньцуюаню было 11 лет, жил он в городе Ухане, и традиционное искусство его не слишком интересовало: так, ходил иногда с родителями на представления, вроде бы нравилось, но чтобы самому стать артистом — нет, об этом он не мечтал. Но однажды в Ухань приехали специалисты из Пекинской оперной школы набирать новых учеников, и жизнь Миньцуюаня круто изменилась.

Китайской Народной Республике тогда исполнился ровно год, страна только начинала худо-бедно приходить в себя после многолетней японской оккупации и гражданской войны. «Жилось трудно, еды не хватало». И родители приняли волевое решение: учиться сыну на артиста, по крайней мере, школа и крышу над головой обеспечит, и регулярное питание. Так Ма стал тем, кем стал, — одним из известнейших мастеров китайской оперной сцены в амплуа хуалянь.



О судьбе и равноправии полов

«Черное лицо» указывает на серьезного и несговорчивого человека: этот цвет вообще олицетворяет силу, грубость, а иногда излишнюю прямолинейность

Амплуа — это судьба. Данность на всю жизнь. Если вы с юных лет поете дань, то лаошэн сыграть вам не придется никогда — таков закон жанра. Зато жизнь в одной и той же системе образов позволяет артисту достичь в нем сияющих высот.

Кем кому быть в Пекинской опере, определяется сразу, как только ребенок переступает школьный порог. Причем на выбор почти нельзя повлиять — все зависит от голоса и внешности. Если у ученика идеально правильные черты лица, он станет старшим шэн. Девочкам и мальчикам, наделенным яркой красотой, достанется дань. Те, кому природа подарила звонкий тембр речи, идут в хуалянь, а круглолицым ребятам, в чьих чертах обнаруживается нечто комическое, — прямая дорога в чоу.

Даже пол в Опере почти ничего не значит по сравнению с амплуа! Зрители и не замечают, к какой из половин человечества принадлежит артист, главное, чтобы играл он хорошо и точно по канону. Общеизвестно, что раньше на сцену здесь выходили лишь мужчины, даже в женских образах дань, и изменилось это положение вовсе не из-за стремления к правдоподобию, а по социальным причинам. После того как в 1949 году на карте возник Новый Китай (так в стране принято называть КНР), на сцену прямо из жизни пришла идея полового равноправия. Более того, отстаивая эту идею, дамы завоевали право выступать не только в присутствии амплуа дань, но и в стопроцентно мужских ролях — старшем шэн и хуалянь! Вот и в нынешнем классе учителя Ма есть одна девушка — типичная хуалянь: крепко сбитая, с красивым низким голосом и даже в брюках «милитари».

Соцреализм по-китайски

С образованием КНР Пекинская опера довольно сильно изменилась. На сцену «проникли» не только женщины, но и принципы социалистического реализма, заимствованные, как и многое другое в те годы, из СССР. Проникли — и вступили в серьезное противоречие с самой сутью традиционного искусства. Ведь оно в Китае всегда было (и остается поныне) «чистым», отвлеченным, состоящим с реальностью в весьма отдаленных родственных отношениях. Тот, кто видел замечательный фильм Чэня Кайгэ «Прощай, моя наложница», вспомнит, как в ответ на предложение поставить спектакль из жизни рабочих и крестьян главный герой восклицает: «Но это же некрасиво!»

Тем не менее ставить приходилось. Ма Миньцзюань прекрасно помнит те времена, хотя и не слишком охотно делится воспоминаниями (как, кстати, большинство пожилых китайцев). Двадцать семь лет — с 1958 по 1985-й — он играл в театре Урумчи, столицы Синьцзян-Уйгурской автономии. До образования административного района КНР на этой отдаленной, преимущественно тюркоязычной окраине страны (1955 год) о существовании Пекинской оперы знали немногие, но политика ханнизации («хань» — название титульной народности Китая) подразумевала не только массовое

переселение людей с востока на дальний запад. Она включала в себя и культурную экспансию. Вот Ма с женой, тоже артисткой, и осуществляли ее как умели.

По большому счету им даже повезло: очень многие артисты, оставшиеся на востоке, в годы «культурной революции» не только лишились возможности заниматься своим делом, но и вовсе отправились по отдаленным деревням на «перевоспитание физическим трудом». Эти потери, как показала история, оказались катастрофическими и для Пекинской оперы, и для остальных старинных жанров: развитие остановилось за недостатком кадров. Сама традиция едва не прервалась.

В Синьцзяне же самой большой неприятностью, с которой столкнулись Ма Миньцзюань и его коллеги, оказалась необходимость играть янбаньси — стандартный обязательный набор из восьми «новых образцовых спектаклей». Содержание пьес, лежавших в их основу, одобрила лично жена Мао, Цзян Цин, сама в прошлом актриса. Пять из этих «бессмертных» сочинений подлежали постановке в стиле Пекинской оперы: «Взятие горы Вэйхуань» (о Великом северо-западном походе НОАК), «Красный фонарь» (история сопротивления японским интервентам китайских железнодорожников), «Шацзябан» (о спасении раненых солдат-патриотов) и еще две. Прочие традиционные сюжеты были запрещены. Для всей страны на целых десять лет «многообразие» художественных впечатлений свелось к такому вот куцему набору (кроме вышеописанного — еще балеты «Красноармейский женский отряд» и «Седая девушка» да музыкальная симфония по мотивам того же «Шацзябана»).

Революционные спектакли ежедневно передавали по радио, повсюду организовывались просмотры и курсы по их изучению. Даже сегодня, спустя 30 лет после окончания «культурной революции», практически все, кто старше сорока, наизусть помнят отрывки из всех этих произведений. Ма, конечно, не исключение. Более того, он напевает их с удовольствием, ведь, что ни говори, в них — музыка его молодости, здоровья, силы. Да и занимался он все же не выкорчевыванием пней, а тем, чему учился и что любил.

В Пекин премьер урумчийского театра вернулся только в 1985-м с уже подросшими двумя детьми — его пригласили преподавать в Академии. До 2002 года он совмещал эту работу с выступлениями в разных столичных театрах — снова в традиционных произведениях, снова в старом добром амплуа хуалянь. Но четыре года назад, когда ему исполнилось 63 года, покинул сцену и остался только учителем. Однако по старой привычке он встает в 6 утра, ежедневно играет в пинг-понг, а дважды в неделю режется в карты со старыми коллегами (это развлечение в Китае остается самым массовым). Говорит, что жизнь удалась. Жаль только, что дочери не стали актрисами. А впрочем, возможно, оно и к лучшему: «Пекинская опера переживает не лучшие времена».

Где слушать и смотреть оперу?

Пекинская опера, которая зародилась в кочующих по всей стране труппах, и сегодня во многом остается искусством на колесах. Но есть, конечно, театры, где ее спектакли идут постоянно, — в собственной, «стационарной» постановке или на контрактных условиях. Главная для столичных любителей Оперы площадка — это Гранд-театр Чанъань в Пекине. Здесь ежедневно показывают отрывки из популярных пьес, а по выходным — полные варианты.

Стоимость билетов — от 50 до 380 юаней (6—48 долларов). Два других столичных театра — Лиюань в отеле «Цяньмэнь» и Театр в зале купеческой гильдии «Хугуан» — ориентированы в основном на иностранных туристов: много акробатики и мало пения.

Но для тех, кто смотрит Пекинскую оперу впервые, это идеальное место — если понравится, можно посмотреть и полноценный спектакль, — за 180—380 юаней (23—48 долларов). ...А это, как говорят, хорошо делать еще и в Шанхае — например, в одном из залов великолепного и суперсовременного Гранд-театра, построенного по французскому проекту (представления «для приезжих» в этом городе, впрочем, тоже предусмотрены — ежедневно в театре Тяньчань Ифу). **Пяюю — опероманы**

Итак, что же все-таки готовит Пекинской опере день грядущий — умирание традиции в рамках общей глобализации, превращение в аттракцион для туристов или новую счастливую жизнь в искусстве, которое развивается



Когда глядишь на то, как бесстрашно первокурсники крутят сальто, становится ясно: новички приходят сюда уже подготовленными

и собирает полные залы? Вопрос отнюдь не праздный. Только за последние 20 лет в одной лишь провинции Шэньси исчезло несколько разновидностей фольклорных опер. Что же касается жанра, о котором говорим мы, — эти спектакли хоть и идут ежедневно в нескольких театрах столицы, в основном представляют собой небольшие адаптированные отрывки известных произведений. Специально для иностранных туристов — максимум акробатики и минимум пения, столь непривычного западному уху. Сами китайцы на такие представления не ходят: считают ненастоящими. Я посещала их несколько раз — приезжали друзья — и могу подтвердить: так и есть. Но что поделаешь: полный вариант Пекинской оперы — три-четыре часа непонятной речи — постороннему зрителю не выдержать. Редкие английские субтитры на специальных табло у авансцены положения не спасают. А когда начинают петь, дезориентированные иностранцы, такие вежливые на своих европейских шоу, и вовсе начинают хихикать. Только акробатика и кунфу идут на ура — они действительно впечатляют.

Впрочем, активная реакция публики, как таковая, — дело для местных артистов привычное. У китайцев всегда было принято бурно реагировать на то, что происходит на сцене. Подготовленные зрители все знают наперед, привычно закрывают глаза на мгновение до какого-нибудь трудного пассажа и во все горло кричат «Хао!» (хорошо), когда артисту удастся взять трудную ноту, блеснув акробатическим трюком и не запыхавшись. Так что на представление стоит сходить хотя бы для того, чтобы послушать, как реагирует публика, и подивиться: отчего это западные звезды всегда жалуется на холодность китайских зрителей?

Между тем никакой загадки нет: почти одновременно с самой Пекинской оперой при ней появились пяюю — завзятые театралы, которые, владея иной профессией и зарабатывая ею на жизнь, в свободное время собирались и ставили собственные спектакли (иногда самым талантливым позволялось выйти и на большую сцену). Они дружили с актерами, следили за их карьерами и, будучи обычно образованнее и эрудированнее их, могли дать ценный совет. Отдаленно они напоминали современных

футбольных фанатов: сопровождали трупы на гастролях, аплодировали громче всех, устраивали праздники по случаю удачных спектаклей.

Правда, в отличие от поклонников популярнейшей в мире спортивной игры китайские опероманы в исконном, классическом, смысле слова сегодня почти исчезли. Тем не менее кое-какие традиции процветают. К примеру, пяою XXI века по-прежнему время от времени собираются в общественных местах, которые они называют пяофанами. Приходите в любой парк любого большого китайского города в выходной день утром, и вы обязательно увидите минимум один из них: часов с девяти утра (летом — раньше) немолодые люди, никого не стесняясь, поют. Причем с соблюдением всех правил Пекинской оперы: играют глазами, жестами, позами. Это и есть «профессиональные любители», и можете не сомневаться, что вечером, на спектакле, они будут кричать «Хао!», хлопать в ладоши и стучать ногами громче всех. Кстати, парковое, пяофанное, пение происходит при любой погоде: даже если холодно, даже если песчаная буря. В нем — жизнь пяою.

Жаль, право, что выживание жанра зависит сегодня не от этих стариков, в репертуар которых входят даже арии из янбаньси. Они активны и преданны театру. Но чтобы по-настоящему процветать, опере, конечно, нужна молодежь — и на сцене, и в зрительном зале.

Ду Чжэ — звезда пленительного завтра

Сегодня на восьми факультетах Академии традиционного театрального искусства занимаются 2 000 студентов. Обучение платное и стоит до 10 тысяч юаней (1 250 долларов) в год. Недешево, особенно если учитывать, что артист-новичок первые несколько сезонов будет получать в театре не больше 1 000 юаней в месяц. Но конкурс при поступлении все равно велик — энтузиастов хватает.



Студент III курса Академии Ду Чжэ в образе Гао Чуна — уже вполне состоявшийся артист

...Ду Чжэ родом из Тяньцзиня, после получения диплома собирается вернуться в родной город. Он не юнец, ему 28 лет, и восемнадцать из них отданы Пекинской опере еще до обучения в Академии, — теперь уж ничего не остается, как посвятить Опере остальную жизнь. Тем более что его дедушка, истинный пяою, так, очевидно, и задумал судьбу внука с самого рождения. Сначала брал совсем маленького Чжэ с собой на пяофаны, а когда тому исполнилось десять, сказал: «Пора петь самому». С тех пор

музыкальный театр стал для Ду Чжэ главным и единственным занятием, и можно сказать, что в Академию он попал готовым артистом. Сначала учился в детской оперной школе родного города. Там первый педагог выбрал ему амплу старшего шэн, которому, между прочим, полагается не только петь, но и сражаться по ходу действия («Это мне пришлось по вкусу», — признается теперь наш герой). После окончания школы успел поработать в Тяньцзиньском театре и только потом поступил в «святая святых». Театр платит ему стипендию и с нетерпением ждет его возвращения: Тяньцзиню очень нужен старший шэн экстра-класса.

Сейчас Ду заканчивает третий курс, еще год — и вперед, блистать на сцене. Впрочем, уже сегодня он явно выделяется среди однокурсников. Я видела его в учебном спектакле по «Отверженным» Виктора Гюго, в роли революционера Мариуса. Любопытное, надо заметить, зрелище.



В Китае вообще актуальны героические темы. Например, из всего, что написано на русском, здесь самым любимым остается, пожалуй, роман «Как закалялась сталь», а спектакль «А зори здесь тихие» идет при аншлагах уже не один десяток лет. Чем же хуже французская революционная поэтика?

Иное дело, что Академия, естественно, перекраивает ее на китайский манер и

всячески экспериментирует, пытаясь привлечь молодых зрителей. Революционные бои на улицах Парижа она воспроизводит в лучших традициях Пекинской оперы: с великолепными гимнастическими трюками, всегда впечатляющими в исполнении гуттаперчевых китайских артистов, а также с сюжетными изменениями. Спектакль «Грустный мир», в отличие от романного оригинала, заканчивается хеппи-эндом, во всяком случае, как его понимают в Поднебесной: Козетта, которая вышла замуж за Мариуса и отказалась было от общения с приемным отцом Жаном Вальжаном, все-таки встречается с ним. Все недоразумения и недопонимания разрешаются, Вальжан умирает умиротворенным, естественной смертью...

Ду Чжэ явно устал, но выглядит счастливым: оперу встретили овациями, предстоят гастролы в Шанхае. Это обстоятельство, однако, не дает ему никаких привилегий в учебном процессе. Каждый день начинается в 7 утра с зарядки (все студенты живут в общежитиях на территории Академии). С 8 часов — занятия: актерское мастерство, акробатика, литература, история искусства и китайской музыки. Утренний «блок» заканчивается в 11.30, затем перерыв на обед, а с 13.30 до 16.30 — снова учеба. Вечером большинство студентов тренируются индивидуально или репетируют в местном театре. На личную жизнь — простите за банальность — времени не остается.

Пекинская и классическая европейская оперы: найдите три отличия
Вопрос о том, насколько Пекинскую оперу можно назвать оперой в привычном для нас смысле слова, остается открытым. По большому счету, объединяет их только видовое название, да и то китайское искусство называли оперой европейцы, которые никакого другого термина к этому смешению жанров подобрать не смогли. Артист и

преподаватель Ма Миньцзюань, не задумываясь, называет три главных отличия западной и восточной опер: декорации, гиперболизация и строго фиксированные амплуа. На самом деле различий больше, они заложены в театральной философии, разном подходе и понимании предназначения театра.

Пекинская опера не представляет на сцене прошлое, настоящее или будущее, большинство пьес не относятся к конкретной исторической эпохе. Они — лишь предлог для высмеивания пороков, наставления на путь истинный и демонстрации того, «что такое хорошо и что такое плохо». Откровенное морализаторство — вообще, отличительная черта всего китайского искусства. Верность, почтительность, гуманность и долг — главные ценности старого Китая, которые Пекинская опера продолжает активно пропагандировать и сегодня.



Ду Чжэ в костюме весом 10 кг способен выполнить все акробатические трюки, а едва закончив, запеть арию

А вот тема любви, столь популярная в Европе, в Поднебесной — дело второстепенное. Она, конечно, присутствует, но редко в качестве главной линии: в основном это истории о совместно пережитых супругами бедах и горестях, а не о страсти. О благодарности за заботу, но не о сердечном огне.

Еще одно важное отличие кроется в самой музыке. Для европейских спектаклей композитор сочиняет музыку специально, китайская же традиционная опера перенимает популярные музыкальные мотивы, при этом ноты записываются иероглифами.

Для человека неподготовленного звук поначалу кажется оглушительным — из-за барабанов и гонгов. Эти инструменты, однако, — дань происхождению: Пекинская опера родилась среди деревенских балаганов, а громкость служила для привлечения максимального числа зрителей.

Пение в Пекинской опере принципиально отличается от западной системы вокала: актерские амплуа различаются не по диапазону, а по принципу пола, возраста, личности, положения, характера персонажей и тембра. Для каждого амплуа существует свой порядок произношения: например, дань-старуха поет естественным голосом, а дань в темном халате — фальцетом. Певческий диапазон артистов Пекинской оперы составляет 1,7—2,8 октавы.

[Маски Пекинской оперы](#), 01 августа 2006 года, Лиза Морковская / Фото Андрея Семашко

А теперь по существу и по полочкам



...Ну, вот после прошедшего очередного вебинара по Пекинской опере, можно и продолжить. И поговорить о пекинской опере... начистоту.

Как не хватало этого мощного сольного аккорда нашей Каллиопы! Поскольку невозможно понять, что же такое пекинская опера по обычным комплиментарным статейкам, не раскрывающим суть этого явления.

Стоит пять минут это послушать... и сразу хочется

вернуться к нашей нормальной опере. Понять и полюбить это, как предлагают все, кто такое позиционирует, для нас просто не естественно. И не стоит даже прикидываться. Извините, у нас есть свое очень достойное оперное искусство, которое надо еще осмыслить. И оно куда более достойно нашей любви и преданности, поверьте.

Со свойственной мне дотошностью перевернула множество статей о пекинской опере, выяснив для себя одно: их авторы просто лгут! Как правило, даже позиционируемый интерес у них крайне непродолжительный. И не только на русском!

На русском, уже получив заданные Каллиопой критерии, здесь идет куда более детальное и подробное описание. На остальных европейских языках (а нынче это ведь не проблема с автопереводом) просто заливают яркие картинки, все подается в нескольких чисто рекламных фразах, как экзотика и этнография. К тому же сам Китай — прекрасная приманка для туристов.

Внешний вид костюмов Пекинской оперы сложился в эпохи Мин и Цин, одежда также отражает характер, социальное положение и национальность героев.

Оркестр Пекинской Оперы состоит минимум из 10 человек со струнными, духовыми и ударными инструментами. Две основные мелодии — лирическая и энергичная дополняются несколькими второстепенными. Ведущий инструмент в оркестре — двухструнная скрипка. Барабаны тарелки и гонги используются для сцен сражений.



Оркестр Пекинской оперы

Основные виды спектаклей — военная драма и гражданская пьеса, а так же есть комедии и сатирические спектакли. Сюжеты обычно основаны на народных преданиях, сказках, исторических событиях. Много пьес создано по четырем классическим китайским произведениям — «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на запад» и «Сон в Красном тереме».

В разное время в репертуар

Пекинской оперы входило около 1500 произведений, сейчас ставится более 200. Они делятся на семь категорий — любовные, волшебные, исторические, дворцовые, о

преданности и долге, судебные и нравоучительные. В целом в опере очень важная роль отводится морали.

В настоящее время стиль переживает некоторый упадок. Не только иностранцы, но и китайская молодежь плохо воспринимают сложную символику, ориентированную на людей, не понаслышке знакомых с китайской традиционной культурой. Медленный темп действия вызывает у непривычного человека удивление, а использование старинных диалектов и вовсе сбивает с толку, несмотря на то, что по бокам сцены обычно установлены электронные щиты с «субтитрами».



Представление в одном из современных театров

Именно из-за потери интереса публики было проведено множество реформ стиля, появились новые пьесы, пышные декорации и спецэффекты. Все это было воспринято публикой неоднозначно, но в любом случае у **Пекинской оперы** остается масса поклонников и даже фанатов. К тому же интерес к профессии тоже неизменно высокий – на места в учебных заведениях, где готовят актеров Пекинской оперы всегда есть конкурс. [Источник](#)

Интерес у большей части продвинутой публики иссякает через минуту. Как все же славно, что мы вернулись к китайским вебинарам, где можно уже сравнить первые впечатления и более серьезное погружение в тему.

Без вебинаров «Книжной лавки» начинаешь скучать, хотя понимаешь, что четыре вебинара — большая нагрузка не столько на слушателей и зрителей, сколько на наш уникальный «театр одного актера» в лице нашего человека-оркестра Ирины Анатольевны.

Оказывается, и в этом заложен ею глубокий смысл, поскольку «на четырех вебинарах каждую неделю у нас раскрывается ваджра». Да, как четыре страты нормативного пространства.

Поначалу это было просто утоление жажды, но сегодня понимаешь, что весь мир раскрывается перед тобой в истинном величии и истинном свете. А со многими вещами происходит вполне естественная ротация. Ну, как, например, с Нобелевскими лауреатами по литературе.

Или... рассматриваемый пример с пекинской оперой. Сразу замечу, что масштабирование этого явления у меня происходило в душевной открытости, в сердечной готовности принять и

полюбить новое искусство. Доказательством сказанному служат две первые части этого цикла... в которых уже просматривается некоторая пресыщенность яркостью и пестротой этого вида искусства.

Здесь, как все это и подается на вебинарах, необходимо выставить изначальные точки отсчета. Вообще-то подъем этого искусства, «вековые традиции» которого явно преувеличены, происходит в момент явного упадка нашего отечественного сценического искусства разных жанров.

И свое должно заботить больше, потому что это... от которого рябит в глазах, вовсе не заменит свое и кровное.

О вековых традициях хочется отметить особо. Постоянно беспокоил вопрос: а почему за века эти традиции нисколько не развивались? И что, мне одной заметно, что все это... несколько примитивно и недоразвито.



Вековые традиции. Сегодня в Китае в парках и скверах можно часто встретить группы пняю (актеры-любители), которые собираются и изучают пекинскую оперу, обмениваются опытом, тем самым стремясь совершенствовать свое мастерство. В крупных городах страны, таких как Пекин и Шанхай, созданы международные дома любителей пекинской оперы.

На сегодняшний день непонимание жанра пекинской оперы современниками во многом неизбежно и в тоже время объяснимо. В связи с этим, китайское правительство придает большое значение охране, наследованию и развитию традиционного культурного наследия страны.

В декабре 2006 года правительство Пекина опубликовало Городской реестр объектов нематериального культурного наследия. В него внесены 48 объектов нематериального культурного наследия, в том числе и пекинская музыкальная драма, ранее включенная в Государственный реестр нематериального культурного наследия.

В настоящее время пекинская опера — крупнейший в Китае вид театрального искусства, который не знает себе равных по богатству сценического репертуара, числу исполнителей, количеству зрителей, а также глубокому влиянию на общество.

Пекинская опера — важное, во многом и поныне сохраняющее свою художественную и познавательную ценность явление не только китайской, но и общечеловеческой культуры.

28 ноября 2007 года Китайский театр Пекинской оперы (основан в 1955 г.) официально переименован в Китайский государственный театр Пекинской оперы; при нем официально будет работать Большой театр Пекинской оперы им. Мэй Ланьфана — одного из самых знаменитых китайских актеров Пекинской оперы.

И надо понимать, что все это великолепие базарного балагана только с 2010 года включено в [Список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО](#)^[3]. Не кажется ли вам, что слишком долго не принимали и не воспринимали это за серьезное искусство и действительно бесспорное наследие человечества?

А тут... вроде как сдались. И наша Каллиопа очень хорошо, буквально полунамеками дала понять, что сдались... уже сдав позиции искусства.

Не кажется ли вам странным, что есть у нас такая древняя-древняя цивилизация, у которой есть такое древнее искусство, где намешано все и сразу... А вот что-то своего в научной и производственной сфере эта нация не выдала?

Приведу пример, чтобы было понятнее, что я имею в виду. Промышленность-то у нас всю сдают, продают... Да и китайцам чего уж только не сдали и не продали, лишь бы своим жизни не дать. Был один завод, производивший строительный инструмент, очень хороший, а главное надежный и по цене доступный. Люди там работали, мозгами соображали. А у китайцев ничего такого не было в помине. А главное, никогда не было таких специалистов, такого производства, такого инструмента.

И они там провернули несколько подлых торговых операций с нашими ворами, которым без разницы, чем торговать за нашими спинами... Но какой результат деятельности представителей этой древней цивилизации? А совершенно не цивилизный. Сейчас аналогичный инструмент продается только китайский, полная ерунда. А чтобы наш завод не конкурировал с этим дерьмом — его представители древней цивилизации закрыли. Судьбы людей работавших на этом заводе, долго учившихся и работавших над собой, чтобы делать такие замечательные вещи, — представителей древнейшей цивилизации совершенно не трогали.

Такое и наши тупые торгаши умеют делать, четырех тысяч лет цивилизации не требуется. Если помните, в конце 80-х вся Юго-Восточная Азия вывозила все электрические изделия из СССР. Потом у нас все заводы позакрывали, нынче проводочка нет не китайского, все люстры — дерьмо, зато свои с руками и головой сидят без работы. Можно наслаждаться пекинской оперой.

Здесь тоже обнаруживается странность. Вернемся к исторической справке.

*В 1790 году, по случаю празднования юбилея [цинского императора Цяньлуна](#), в [Пекин](#) прибыли многочисленные театральные труппы со всего Китая, включая труппу «Саньцин» Гао Лантина ([кит. 高朗亭](#)) из провинции Аньхой, которая специализировалась на исполнении двух традиционных китайских мелодий: *сипи* и *эрхуан*, — именно эти две мелодии впоследствии стали основой музыкальной составляющей пекинской оперы. Поскольку историки*



Пекинская опера — самая известная китайская опера в мире. Она сформировалась 200 лет назад на основе местной оперы «хуэйдяо» провинции Аньхуэй. В 1790 году по императорскому указу в Пекин были созваны 4 крупнейших оперных труппы «хуэйдяо» - Саньцин, Сыси, Чуньтай и Хэчунь — на празднование 80-летнего юбилея императора Цяньлуна.

предполагают, что они впервые прозвучали вместе на сцене в Пекине именно на празднованиях восьмидесятилетия императора Цяньлуна, 1790 год принято считать годом зарождения пекинской оперы. Успех выступления анхойских исполнителей, несмотря на последовавший в 1798 году запрет, побудил приехать в Пекин и другие труппы из этой провинции («Сыси», «Чуньтай», «Хэчунь»)^{[1][15]}.

Как вы себе представляете оперу на основе двух традиционных мелодий? И слушать это просто невозможно. Всей провинцией они вековыми традициями исполняют две мелодии... Потом отправляются в столицу, надо же императора своими традициями порадовать.

Пионеров движения «понаехали тут» отправляют восвояси, зато им на смену спешат конкуренты, поскольку они очень хорошо знают эти две мелодии!

Далее идет упоминание то о тысяче сюжетов, то о двух тысячах... которые были когда раньше. А сейчас, мол, двести сюжетов только осталось.

Однако, если учесть, что в основе две канонические мелодии, то и 200 сюжетов очень много. Ну, если мелодий всего две! По нашим меркам их маловато и для одного сюжета.



Жанровая классификация репертуара

Репертуар пекинской музыкальной драмы многообразен и включает произведения различных жанров. Наиболее традиционным взглядом на репертуар классического театра в самом Китае и за его пределами является деление пьес на военные и гражданские, что непосредственно влечет за собой различные приемы сценического мастерства и особенности актерского движения. Подробный тематический анализ репертуара традиционного театра цзацзюй был предпринят к началу XV века Чжу Цюанем в трактате «Великая гармония», который делил пьесы на следующие классы:

- о небожителях и превращениях духов (в основе лежат даосские предания);
- об уходе от мирской жизни и самосовершенствовании на лоне природы;
- о государях и сановниках (сюжеты брались авторами из прошлого);
- о верных и преданных сановниках, доблестных мужах;
- о почтительных и верных; о порицании коварства и клеветы;

- об изгнанных сановниках и сиротах; о битвах и схватках;
- любовные истории;
- о горести расставания и радости встреч;
- о женщинах легкомысленного поведения;
- сюжеты о буддах и демонах (заимствованные из буддийских легенд).

Классификация Чжу Цюаня представляет интерес и как первая попытка дать тематический анализ драм цзацзюй, и как подтверждение преемственности юаньской драмы с искусством народных рассказчиков и повести хуабэнь. В XVIII-XIX вв. классификация была повторена в трактате Юй Вэйчэня и Гун Жуйфэна «Зеркало души», переименованным позднее в «Истоки грушевого сада». Следует указать на одну из последних классификаций пьес пекинской музыкальной драмы, известную по работам современного китайского искусствоведа Тао Цзюньци. Ученый выделяет **следующие классы пьес:**

гражданские пьесы;

военные пьесы;

пьесы, в которых действуют главным образом положительные герои;

пьесы, построенные на пении;

пьесы в основе которых лежит игра актера;

пьесы, в которых одинаково важны пение и игра актера;

пьесы, состоящие из нескольких актов;

бэньси или лянътайбэньси (комические пьесы);

маленькие пьесы;

трагедии;

комедии;

пьесы, в которых комедии сочетаются с трагедией.

Согласитесь, больше походит на бакалавриатскую работу с сайта «Шпаргалка или помоги себе сам» по разработке нового древнего вида искусства с вековыми традициями. Как видим, в одной пьесе будет игра актеров, а в другой... можно особо и не стараться, там смысл в том, чтобы они пели и прыгали.

О пении стоит сказать особо... хотя лучше не говорить. Это надо заставить себя послушать пять минут, чтобы понять, насколько же ты оказалась недоразвитой, потому что все эти пять минут думала лишь о том, какую взятку сунули в ЮНЕСКО эти замечательный артисты, чтоб это... это самое... причислили к наследию всего человечества. И еще думаешь, что за четыре тысячи лет можно было бы цивилизоваться во что-то более приличное.

Понравилось, как один артист этой оперы восхищался тем, что в не можно петь... с любым голосом! То есть и без голоса вовсе, добавлю уже от себя.

А он с мудрой дальне простотой заявляет, что вот на Западе пение «научное», так там петь может не каждый, а у них пение «природное», здесь каждый может выразить себя. Вот, мол, у него *широкий голос*, так он поет... *широко!* А значит, тем, у кого *голос узкий*... надо петь *узко*.

Тут ведь и задумаешься... что будет, если ты вдруг с широким голосом решишь пропеть что-то узкое? Но после приходишь к мысли, что все же для начала им бы не прыгать учиться и изучать систему шагов, а выучиться петь... не то, чтобы «научно», а хоть мало-мальски приемлемо.

...Тут надо честно заметить, что сама я так осмелела и начала даже несколько дерзить против новоявленного наследия всего человечества, поскольку Ирина Анатольевна подтвердила все мои смутные сомнения, терзавшие с тех первых китайских вебинаров.

Во-первых, она заметила, что искусство — это жанровое многообразие, а где сознание зашорено каноническим сюжетом, так там развития нет.

Основная цель искусства — это нравственная свобода, нравственное развитие. А какое развитие может быть на канонических сюжетах, с жесткими амплуа да на двух мелодиях? Кого такое может духовно обогатить? ..

Вне вебинара мы посмотрели китайский фильм 1993 года режиссёра Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» (англ. Farewell My Concubine). Как мы поняли, прототипом главного героя был [Мэй Ланьфан](#).

20-40 годы XX столетия — Второй период расцвета Пекинской оперы. В этот период возникли разные школы Пекинской оперы.



Самыми известными были школа Мэй ([Мэй Ланьфан](#) — 1894—1961 гг), школа Шан ([Шан Сяюнь](#) — 1900—1975 гг), школа Чэн ([Чэн Яньцю](#) — 1904—1958 гг) и школа Сюнь ([Сюнь Хуэйшэн](#) — 1900—1968 гг.). В каждой существовала группа известных артистов, которые выступали на сценах крупных китайских городов, таких как [Шанхай](#) и [Пекин](#).

[Мэй Ланьфан](#) был первым, кто представил Пекинскую оперу всему миру. В 1919 году он побывал с гастролью в [Японии](#), благодаря чему искусство Пекинской оперы впервые было показано за рубежом. В 1930 году, по приглашению из [США](#), Мэй Ланьфан поехал в Америку. Полгода он выступал на сцене, где его горячо приняли простые американцы, а также деятели искусства и науки.

В 1935 году он выступал в [Советском Союзе](#), что стимулировало развитие мировой оперы и драмы.

Мастер прославился виртуозным исполнением женских ролей в спектаклях Пекинской оперы и приблизил древние формы китайского театра к современности.

В годы реформ и открытости искусство Пекинской оперы получило новое развитие. Как драгоценное достояние искусства [Китай](#), Пекинская опера получила большую помощь и поддержку со стороны китайского правительства. Сейчас в Большом театре «[Чанъань](#)» в Пекине круглый год идут спектакли Пекинской оперы. А конкурс любителей Пекинской оперы привлекает многочисленных любителей данного вида театрализованных представлениями со всех концов света. Кроме того,



Пекинская опера еще играет важную роль в культурном обмене Китая с другими странами мира.

Самый знаменитый фильм о пекинской опере — «[Прощай, моя наложница](#)» (Режиссёр Чэнь Кайгэ).

Да-да, все это замечательно, конечно. Допускаю, что там настолько тонкие оперные знатоки, что без такого прожить никак не могут. Вот с автоматизированным переводом приведу заметку о посещении Мэя Ланьфана СССР в 1935 году. Возможно, текст писался в 50-е годы, потому что чувствуется особая классовая экзальтация.

В 1935 году известный Китайский актер, мастер перевоплощения прославившийся исполнением женских ролей Мей Ланьфан посетил Советский Союз. В сердечных беседах с великими деятелями Русского театрального искусства Станиславским, Немировичем-Данченко, Мейерхольдом и другими была дана глубокая и точная оценка Китайской театральной школы.

Европейские драматурги специально приезжали в СССР чтобы посмотреть выступление труппы Мей Ланьфана и обменяться мнениями и соображениями по поводу Искусства.



С тех пор система Китайской театральной игры обрела признание во всем мире. Яркие представители трех «больших» театральных систем (Русской, Западно-Европейской и Китайской), собравшись вместе и обменявшись опытом оказали глубокое воздействие на дальнейшее развитие театрального дела. Имя Мей Ланьфана и Китайской «Пекинской Оперы» потрясли мир и стали одним из общепризнанных символов красоты.



Всеобщее признание и «все такое». Но было тогда нечто вроде консилиума, то есть и сомнения тоже были.

Лично у меня отпали последние сомнения после просмотра фильма «Прощай моя наложница».

Начинается все с момента, когда мать-проститутка отрубает лишний пальчик мальчику, которого могут взять лишь в амплуа дань, играть женские роли... затем показывается эта ужасная школа,

где будущих артистов муштруют на канонических сюжетах совершенно варварскими методами.



Как сильнее стянуть кожу

На генеральную репетицию в учебном театре студенты выходят при полном костюме, и мне разрешили понаблюдать за священнодействием облачения. У некоторых персонажей костюм невероятно сложен — артисту одному не справиться.

Сегодня Ду Чжэ превращается в Гао Чуна, одного из самых знаменитых героев ампуа шэн-воин. После того как нанесен грим, надев шелковые брюки и рубашку-

распашонку, он спускается в костюмерную, и процесс начинается с водружения на голову «таблетки». Это небольшая плотная черная шапочка, от которой отходят длинные ленты, их надо несколько раз обмотать вокруг головы и закрепить.

Причем закрепить с максимальным «болевым эффектом» (Пекинская опера вообще искусство, безжалостное к исполнителям), предназначение шапочки — так стянуть кожу лица, чтобы глаза стали еще более раскосыми. Считается, что поднятые вверх внешние уголки глаз — верх совершенства. «Больно?» — участливо спрашиваю. «Больно было в первые годы, сейчас привык», — со стоическим выражением лица отвечает Ду.



Затем наступает черед «юбки». Несколько длинных шелковых «хвостов» обвязываются вокруг талии. Далее на шею накидывается нечто вроде шарфа из белой ткани, чтобы во время действия не натереть кожу. Потом — панцирь: длинный (до пят) и тяжелый балахон, символизирующий воинские доспехи. Весит он, конечно, поменьше, чем настоящие латы, но все равно немало. Общая же масса платья шэн-воина по канону не может составлять меньше 10 кг. А ведь артисту надо свободно двигаться, выполнять трюки, садиться на шпагат и при этом то и дело петь!

Еще Гао Чуну полагаются штандарты — несколько флагов обязательно должно развеиваться за спиной генерала. Толстые веревки опутывают плечи и завязываются на груди. Вроде бы все. Остаются лишь еще один надеваемый поверх «таблетки» головной убор наподобие короны и сапоги на высокой белой подошве (перед каждым выступлением Ду Чжэ освежает на ней краску, для чего носит в чемоданчике с гримом еще и кисточку). Теперь взять в руки длинное копье и — на сцену.

Декорации им, заметим, не нужны, а массу флажков надо навтыкать не только полководцу, подчеркивая тем его харизматику, мол, это за ним стоит огромное войско. Ведь и всем этим красавицам, тянущим фальцетом на одной ноте «Много поработать мне пришлось-о-ось! Ветер обдувал мое лицо-о-о!», тоже флажки зачем-то воткнули... Чтобы потом над этой ерундой голову ломать.

А зачем вся эта сбруя, раз и декораций нет, а все разыгрывается в любом кабаке? Это что, действительно надо для создания образа? Чтобы там платочек подкладывать, чтоб все эти верблюжьи горбы шею не натерли.



К чему такие страдания? Искусство актера ведь не заключается в натягивании кожи, когда первые годы больно, а потом все равно.

Такое впечатление, что они изо всех сил пытаются создать образ пекинской оперы... Только эстетическая триада никак не замыкается.

Каждый образ все больше напоминает свихнувшегося корабейника, у которого есть и ситец и парча... А он взял, да и для своей зазнобушки разом на себя все напялил... тут и сережки, и канцелярские кнопки... сушки, карамельки и надувные шарiki...

Ой, полна, полна моя коробушка,
Есть и ситец, и парча,
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!
Пойду выйду в рожь высокую,
Там до ночки погожу,
А завиджу черноокою —
Все товары разложу
...«Цены сам платил немалые,
Не торгуйся, не скупись,
Подставляй-ка губки алые,
Ближе к молодцу садись!..»



Хорошо ли женщины играют женщин?

Ван Пань, которой предстоит выйти на подмостки вместе с Ду Чжэ, тоже занимается оперой с 10 лет. Только ее не дедушка на пяофан привел, а увлеченный традиционным искусством друг затащил в детскую студию. Пошла, как это часто бывает, за компанию — осталась навсегда. Сегодня учится на третьем курсе и, как все артисты, мечтает прославиться. Специализируется, конечно, в женском амплуа дань и выступает за «усиление роли женщин в театре», но на типичный журналистский вопрос о кумире, идеале, не задумываясь, отвечает: Мэй Ланьфан.

Оно и понятно: более известного исполнителя женских ролей в китайской культурной истории нет. И что же из того, что он мужчина? По большому счету свою мужественность он декларировал лишь однажды — во время Второй мировой войны. В знак протеста против произвола японцев маэстро отрастил усы и за восемь без малого лет оккупации ни разу не вышел на сцену. Тогда это был истинно мужественный

поступок для человека, которому профессия и мораль предписывали всегда оставаться женственным.



Mei Lanfang (October 22, 1894 — August 8, 1961) was one of the most famous Peking opera artists in modern history, exclusively known for his qingyi roles, a type of dan role.

Мэй Ланьфан не уставал повторять: мужчины играют женщин лучше, чем они сами себя.



Мол, знает о нас сильный пол нечто такое, о чем мы сами не догадываемся, а потому играет воплощенную мечту — такую женщину, какой она задумана Небесами, но какой на Земле не встретишь. В 1910-е годы по Пекину даже ходила поговорка: «Если хочешь удачно жениться — ищи жену, похожую на Мэя».

Ван Пань, впрочем, с мнением своего любимца не согласна и считает, что девушки-дань ничуть не менее убедительны: «А Мэй Ланьфан так говорил просто потому, что он — мужчина».

Правда она или нет, но история рассудила в ее пользу: артистов, играющих героинь, сегодня в Пекинской опере почти не осталось.

Только несколько заслуженных стариков во главе с Мэем Баоцзю, сыном и наследником Ланьфана.

Что ж, как минимум одно дело дается женищинам в китайском театре легче, чем мужчинам, — накладывание грима. Ведь они, в конце концов, занимаются этим ежедневно в быту.

У нашей знакомой Ван на грим уходит всего часа полтора — немного, если учесть, что законы жанра предписывают изменять исходный материал до полной неузнаваемости.

Да, женщин там сыграть на редкость сложно, кожу надо натянуть до ушей... А в ушах все звенит это фальцет «По натуре я девушка, а не мальчик» или наоборот из фильма «Прощай, моя наложница!». Побой, издевательства, нищета кровь... и вроде вот оно, искусство с вековыми традициями... а катарсиса не наступает.

Мы видим, чем оборачивается женское амплуа для героя, которого с малолетства развращают большие ценители пекинской оперы.

Сложная система амплуа

Итак, в Пекинской опере — четыре основных актерских амплуа: шэн, дань, цзин (хуалянь) и чоу, которые отличаются друг от друга условностями сценического исполнения, гримом, костюмами и местом в сюжете спектакля.

Шэн — мужской персонаж. В зависимости от возраста и характера бывает старшим, младшим и воином. Старший шэн встречается в операх чаще, и многие знаменитые актеры специализировались именно в амплуа «мужчины среднего или пожилого возраста, обязательно с бородой и строгой величавой речью». Шэн-воин владеет приемами боевых искусств, должен быть отличным акробатом. В зависимости от костюма, в котором выступают воины, различают чанкао и дуаньда. Чанкао подразумевает полное облачение: панцирь со штандартами за спиной, сапоги на толстой подошве и длинное копье. Артисты, выступающие в этом «подамплуа», обязаны уметь вести себя, как настоящие офицеры, а также хорошо танцевать и одновременно петь.



Дуаньда — шэн-воин в короткой одежде и с соответствующим его росту оружием. Наконец, младший шэн — благовоспитанный юноша с тонкими чертами лица, без бороды и панциря. В этом амплуа также немало «ответвлений»: шэн в шляпе (чиновник во дворце), шэн с веером (интеллектуал), шэн с фазаными перьями на головном уборе (талантливый человек), бедный шэн (неудачливый интеллектуал). Главная отличительная особенность последнего — пение фальцетом. Зрители-иностранцы особенно любят слушать и смотреть оперы, в которых играют артисты амплуа цзин — «раскрашенное лицо». Обычно это мужчины, наделенные большой силой и энергией: говорят громко, срываясь по каждому поводу на крик, часто пускают в ход кулаки и, случается, дерутся ногами. Действия много — арий значительно меньше (это-то и нравится европейским зрителям).

Женские персонажи Пекинской оперы называются **дань**. Есть дань в темном халате (чжэндань), дань-цветок, дань-воительница, дань в пестрой рубашке, дань-старуха и цайдань.

Самая важная из всех — чжэндань, главная героиня, женщина средних лет или молодая — обычно положительный персонаж. Степенная, разумная и рассудительная, она никогда не спешит и вообще ведет себя тихо — в точном соответствии с правилами поведения, принятыми в старом Китае: держаться подчеркнуто корректно, не показывать зубы, когда смеешься, и не выпускать руки из-под рукавов.

Кстати, о рукавах: у героинь Пекинской оперы они не просто длинные, а очень длинные — шэйсю. Одна из причин опять-таки в том, что еще 60 лет назад в театре играли исключительно мужчины. Если лицо с помощью грима можно изменить до неузнаваемости, то кисти рук... Кисти не переделать.



А самым первым амплуа в истории Пекинской оперы был **чоу** — клоун. Есть даже поговорка: «Без чоу нет пьесы». Это комическая, живая и оптимистическая роль.

Актер чоу должен уметь сыграть кого угодно — хромого, глухого и немого, мужчину и женщину, старика и мальчика, коварного и алчного, доброго и смешного.

Есть и чоу-воины, причем требования к их



мастерству очень высоки: выполнять акробатические трюки и выглядеть при этом легко и смешно — задача не из простых.

Кстати, у чоу в театре особые привилегии: всем актерам запрещено без особой надобности передвигаться за кулисами во время спектакля, но на чоу это ограничение не распространяется. А все потому, что император Ли Луцзи из династии Тан был завзятым театралом и сам иногда выступал на сцене именно в амплуа **чоу**.





Еще штрих — и вместо китайских студенток на сцену выйдут парижанки

...А вернуться к рассмотренным статьям, да и не оставившим в душах ничего, кроме ярких картинок и вздоха «Восток — дело тонкое!», меня заставили и личные... то ли впечатления, то ли обстоятельства.

Неоднократно встречала свидетельства, что, в отличие от нас, китайцы, дескать, превратились нынче в самую читающую нацию в мире. То есть, надо понимать, что сами они не пишут, а полиграфическое производство там на потоке.

В принципе, нас-то тоже не стоит сбрасывать со счетов, поскольку ведь в показателях «самых читающих» не учитываются те, кто скачивает книги в электронном виде. Но... допустим. Очевидно и в области литературы с нами произошло то же самое, что и в других областях.

Однако о пристрастии китайцев к литературе нам ведь тоже сообщают в торгашеских, пардон, в маркетинговых целях, чтобы сообщить, кого из современных авторов перевели на китайский, что и нравится... Впрочем, по этим сообщениям можно узнать лишь то, что китайцам вообще нравится читать... ну, как заниматься у-шу, «для общего развития». Всеядность и даже крайняя неразборчивость во вкусах китайской публики позволяет и в наших литературных кругах всплывать самым неожиданным фигурам.

Но ведь речь не об этом, а о том, действительно ли искусство — пекинская опера?

Так вот в прошлом году довелось пообщаться об одном издававшемся в Китае писателе, имя которого вам не скажет ровным счетом ничего, а его книги я читать не посоветую, чтобы вы не пеняли мне на зря потраченное время. Однако он в прошлом году прекрасно съездил в Китай, повстречался там с толпами своих читателей, которым без разницы — посещать китайскую оперу или читать переводное с русского дерьмо. Поскольку у них нет вкуса, они не способны замкнуть эстетическую триаду настоящего художественного образа.

Все это... обычная подделка, китайская дешевка и фальшивка. Иначе... как они столь безошибочно выбирают для перевода на китайский такую же подделку, дешевку и фальшивку в литературе?

Смешанные чувства

Фильм «Прощай, моя наложница» оставил в смешанных чувствах. Об этом и поговорим, перемежая восторженными цитатами из статей про пекинскую оперу. Чтобы просто убедиться, что авторы этого рекламного мусора не только не видели главного фильма про пекинскую оперу, но и не высидели ни одной китайской оперы с начала до конца.

Как это нынче принято говорить, я буду *спойлерить*. Однако все, кто хотел увидеть этот фильм 1992 года, поступивший в прокат в 1993 году, уже его посмотрели. К тому же меня совершенно не устраивают рекламные постеры к фильму, которые просто лгут о его содержании. От фильма ждешь одного — понимания, что это за вид искусства, а в результате получаешь сильный плевок в душу, о котором все надо предупреждать. Хотя бы установкой категории 18+.

История творческого пути двух актёров, игравших всю жизнь одну драму из репертуара Пекинской оперы — «Прощай, моя наложница», в которой наложница остаётся верна своему императору и кончает с собой в конце его пути.



Фильм начинается со сцены в Пекинской опере, в которой один актёр, загримированный под женщину, изображает наложницу своего господина, а второй исполняет роль императора. Картина показывает 52-летнюю дружбу между ними, с конфликтами и примирениями. Почти всё время один из них специализируется на женских ролях, а второй играет благородных воинов.

Как видим, заявленный синопсис как раз предполагает катарсис, осознание того, как много в жизни человека играет искусство. И уже даже предполагаешь, что канонический сюжет старинной оперы про императора и его наложницу как-то должен был отразиться в жизни артистов.

Ну, отразился, конечно... как-то... сразу скажем, чисто *по-китайски*. Итак, мальчик, который стал достаточно взрослым, чтобы жить в публичном доме, отдается матерью-проституткой в школу пекинской оперы. Вначале его не берут, потому что у него есть шестой палец, но отчаявшаяся мать отрубает палец ребенку и все же отдает его в труппу. Все происходит в антисанитарных условиях. И как у ребенка не началась гангрена — большой вопрос к создателям фильма.

Даже тут мы видим переигрывание, совершенно ненужное преувеличение, смакование «жестокостями жизни»... чтобы услышать это нытье добровольного маргинала «не мы такие, жизнь такая!»

Сейчас в тех же маргинальных подходах со смакованием жестокости подается сериал «Игра престолов». Но там речь идет достаточно иносказательно про становление нынешней западной цивилизации, ее истоках. А они ведь не только в чисто исторических ужасах, но и в тоннах золота, вывезенных из концлагерей.

Это своеобразная отрыжка полупереваренной военной добычи, на которую западные союзники СССР не только не имели права, но после не имели права устраивать подлости против страны, победившей фашизм.

И далее то там, то сям вылезает попытка замазать собственную подлость «жестокостями жизни», каким-то фатализмом на уровне «все помрем». А просто потому, что сами не могут честно проанализировать свое поведение, свои поступки. И еще очень хочется в глазах собственных детей выглядеть... благородно. Ведь искусство — всегда о благородстве человеческой натуры.

Аналогичная картинка и с этим самым прославленным фильмом о пекинской опере. Там на одной ноте все время ноется противным мужских фальцетом ария наложницы, обрамленная в ужасы жизни, происходящие за сценой. Если рассматривать с точки зрения искусства, то как бы должна отслеживаться мысль, что высокое и чисто оно самое должно проходить сквозь все тернии к звездам.

В каноническом сюжете оперы наложница из сочувствия и любви к потерявшему все императору кончает с собой... У меня родители служили после войны в Китае, о многих странностях китайской жизни рассказывали без прикрас. Поэтому я знаю, что правоверный китаец, верный заповедям Конфуция, а не под влиянием очищающей и возвышающей душу веры в бога, — считает, что повеситься перед домом своего обидчика будет вполне достаточной расплатой с ним.

С нашей точки зрения это является именно *малодушием*, душевной недоразвитостью. И уж точно недоразвитостью души до уровня настоящего искусства. Естественно, самоубийство не может являться ни предметом, ни целью настоящего искусства. Хотя достала, честно говоря, эта «восточная традиция» в последнее время до чертиков. Так ведь и ноют на одной ноте про то, как все замечательно сдать без боя уголовному ворью, а самим зарезаться под осыпающимися белоснежными цветками сакуры.

Не так давно вышел фильм «47 ронинов» со всякими прибаамбасами в духе фэнтези с Киану Ривзом, который так и заканчивается. Но все же в его основе более позитивная идея. Рорнины там совершают ритуальное самоубийство, будучи приговоренными к смерти. Все же они совершили благородный поступок, защитили свою честь отнюдь не социальной смертью, поэтому остались в легенде.



kinopoisk.ru

«47 ронинов» ([англ.](#) «47 Ronin») — [фэнтезийный](#) драматический [боевик](#) режиссёра Карла Эрика Ринша в [формате 3D](#)^[2]. В главной роли [Киану Ривз](#). Премьера в США состоялась 25 декабря 2013 года, в России — 1 января 2014^{[3][4]}.

Съёмки фильма начались 14 марта 2011 года^[5] и проходили в [Будапеште](#), [Лондоне](#), [Японии](#) и на острове [Скай](#)^[6]. Фильм получил негативные отзывы критиков и провалился в прокате.

Сюжет написан по мотивам [японского народного предания](#) о 47 самураях, которые, потеряв своего господина, дали клятву отомстить за его гибель, несмотря на то, что их за это ждал смертный приговор.

Даже дешевые зазывалки про явление из «другого мира» и «запретную любовь» здесь на более высокой ступени в приближении к предметам искусства, поскольку главной его целью является — помочь сохранить человеку душу в любых жизненных коллизиях.

Таинственный странник, преданный всеми, проданный в рабство, избранный судьбой вершить месть, станет одним из 47 воинов, бросивших вызов смерти. Явившись из другого мира, он восстанет против темных сил, чтобы защитить свою запретную любовь.

Я уже даже более подробно не стану говорить о фильме «Семь самураев» Акиры Кurosавы, о котором все сказано Ириной Анатольевной (см. [Семь самураев](#)). Там показано, как в совершенно безвыходной ситуации ронины помогают друг другу сохранить в себе лучшие человеческие чувства, спасти целую деревню от бандитов и... спасти таким образом свою честь.

И это не самоубийство, это героизм. И на этом фоне хорошо видно, что самоубийство — обычная трусость. В самом сюжете оперы, давшей название фильму, с собой кончает наложница... а император как бы остается горько сожалеть обо всех потерях и утратах.

А ведь могла бы, дескать, бросить его и замечательно устроиться где-нибудь в публичном доме. А она проявила... благородство, смирившись с судьбой. Которая, заметим, завтра могла бы и поменяться.

Но это трусливое смирение ко всем плевкам-тычкам подается в качестве недостижимых высот духа. А вообще-то подобные падения даются каждому, чтобы переосмыслить пройденный путь. Но... в пекинской опере отдельным цветом выделяется... строптивость. Заметим, не на человеческом уровне, более это напоминает дрессуру животных.

Синий — цвет строптивых



Одна из самых красивых особенностей Пекинской оперы — разноцветье лиц: они бывают белыми, как мел, желтыми, как песок, синими, как небо, красными, как кровь, и золотыми, как солнце. Очень похоже на маски, но — не маски: краска накладывается прямо на лицо. Китайские артисты любят рассказывать, как сам Лучано Паваротти, замороженный обликом местных театральных персонажей, попросил, чтобы его загримировали под Сян Юя из спектакля «Прощание всемогущего Бавана с любимой» (амплуа хуалянь).

Известно несколько тысяч композиций оперного грима, причем каждая имеет определенное значение и соответствует тому или иному образу (в состав красок всегда добавляют специальное масло, которое не позволяет им растекаться во время представления). Тонких, понятных лишь посвященному, «нарисованных» указаний на мельчайшие особенности характера, личности персонажей, на кровное родство между ними и так далее — не счесть. Красное лицо бывает у верного и честного человека.

Коварного обманщика легко узнать по его белизне. Чернота свидетельствует об удали и силе, синий цвет — о строптивости и храбрости. Если вы видите на сцене двух персонажей с лицами одинакового цвета и похожими узорами на коже,— скорее всего, перед вами отец и сын. Золотая и серебряная краски предназначены исключительно для богов и духов, «рыцари с большой дороги» «любят» зеленую и синюю. А если артист почти не накрашен, только с белым кружком вокруг носа (так называемым «кусочком доуфу»), знайте: это персонаж низкий и лстивый.

Короче, зритель, образованный по части китайского искусства, не запутается. Более того, взглянув на грим, он легко без всякой программки угадает и саму оперу, и имя действующего лица, а не только его амплу. Например, сплошь покрытый темнокрасной краской герой — это, скорее всего, Гуань Юй — один из популярнейших персонажей истории Срединного государства. Красный цвет символизирует глубину его дружеских чувств к окружающим. А самому известному китайскому судье, перекочевавшему из своего кресла во множество опер, Бао Чжэну, надлежит быть чернолицым и иметь брови ложкой. Впрочем, если кто-то вдруг обознался на первых порах, первое же движение героя наверняка подскажет правильную догадку...

Опера это все же не шарада, где надо что-то угадывать и разгадывать, а перед этим зубрить какую-то сложную систему опознавательных знаков, рассчитанную... на моральных уроков. Ведь смысл искусства в том и состоит, чтобы зритель замкнул эстетическую триаду художественного образа совершенно свободно, на основе собственного нравственного выбора, данного свыше всем... кроме китайцев, видимо.

А давайте, у нас тоже будут все герои выходить, как в пьесе для младших детсадовцев, с готовым образами-клише... Но ведь интерес даже к сказке и у взрослых, и у детей поддерживается тем, что та же Баба Яга может оказаться и не такой уж зловредной... а может быть, как в сказке Отфрида Пройслера вообще маленькой.

Кстати, все эти бороды благородных воинов в пекинской опере мне настойчиво подсказывают сложившийся образ Карабаса Барабаса. И заморачиваться по этому поводу не желаю.



Цветовая гамма в традиционном театре строго регламентирована, и каждый из двенадцати цветов символизирует определенные свойства и черты характера. Основные цветовые гаммы грима — красный, фиолетовый, белый, желтый, черный, синий, зеленый, розовый, серый, бурый, золотой и серебряный. Чтобы оттенить и сгустить основные цвета, часто используют и другие краски, наложенные на лицо в виде полос.

Пекинская музыкальная драма разработала целую систему грима, история которого восходит к образцам многоцветной маски грима юаньского и минского театров, значительно усложняя его рисунок, цвет и орнаментальную символику. Многолетнее развитие искусства грима сформировало общепринятые условности способов гримировки и его символического значения.

Знание этих символов способствует лучшему пониманию сюжета спектакля. Зрители, понимающие пекинскую оперу, увидев композицию грима, сразу узнают персонаж. И эта традиция бережно передается из поколения в поколение. Вместе с тем, развитие искусства грима не вытеснило со сцены театральные маски, которые сосуществуют на сцене вместе с гримом.

В пекинской музыкальной драме одним из важнейших средств грима, позволяющим значительно изменять общий облик персонажа, является борода, которая представляет собой метод художественного преувеличения. По цвету, бороды делятся на четыре типа: черные, с проседью, белые и красные. Цвет бороды зависит от возраста и характера персонажа.



Символика сценического облика в китайском театре зачастую накладывается на вещи без учета их естественных свойств, она призвана не выражать сущность, а обозначать некую космическую структуру. Китайский театральный афоризм передает эстетическую тонкость театральной игры: «В правде проглядывает обман, в обмане — правда».

Театр Китая не отказался от символизма народных ритуальных зрелищ, он придал ему эстетическое качество, подчинил требованию стилистического единства. Эстетические принципы театральной традиции Китая ориентированы на совмещение символического и реального в художественном образе, а акцент на символических качествах театрального представления не исключает интереса к исторической правде жизни и деталям быта.

Условности и символика при постановке спектаклей пекинской оперы сложились благодаря многолетней практике. Их передают личным примером из поколения в поколение и критерии в этом плане достаточно строги и, хотя на первый взгляд от актера требуется абсолютное соблюдение канонов китайского традиционного исполнительского искусства, как раз через них и проявляется индивидуальное видение и талант артиста.



И что? Типа можно перечеркнуть все развитие искусства, весь свой личный опыт, все свои задачи, которые каждый пытается решать в искусстве (пусть не прикидывается!)?

Что такое канон? Это ведь даже не этнография, не фольклор, это совершенно вымороченные оковы творчеству! Фольклористы знают, что у любой народной песни у нас может быть до сотни различных вариантов даже в мелодике! Все прибавляют что-то свое, никаких канонов!

А здесь... показуха то ли на уровне пионерлагеря, то ли... просто концлагеря. И не надо говорить, будто это — искусство, это как раз псевдоискусство, поскольку решает лишь вопросы прокорма членов труппы. И более никаких вопросов оно решить не способно, поскольку канон вообще не дает возможности какого-то творчества.

А поскольку это каноны уровня сельской самодеятельности, достаточно отсталого мировоззрения и сознания — то и расчет здесь, как в «Игре престолов», на первый шок восприятия.

Если начать в это вчитываться... то сразу сталкиваешься с тем, что краски и вычурные маски намеренно не учитывают восприятие зрителя даже по цветовой гамме. Кстати, в кинофильмах китайцы уже подстроились и более точно определились со цветами. А типа в пекинской опере надо ведь «понять смысл». И это окончательно добывает любое чувственное восприятие.



Грим пекинской музыкальной драмы многообразен и зависит от трактовки образа: по его цвету и рисунку можно определить социальное положение героя, его характер, судьбу и т.д. Известно несколько тысяч видов композиций грима для персонажей пекинской оперы, символизирующих тот или иной образ.

Грим актеров пекинской оперы это «условный» грим. Принципы условного грима основаны на преувеличении отдельных черт, особенностей, качеств персонажа. Гримировальные краски меняют лицо актера и позволяют достичь нужного эффекта.

Как мы уже поняли, грим в Пекинской опере представляет собой отдельное, весьма специфическое искусство. Характеристику персонажа можно определять по особенностям грима. Напомним, что красный цвет в гриме означает преданность и честность, фиолетовый — храбрость и решительность, черный указывает на прямоту и верность персонажа, а белый разоблачает преступление.

Синий — символ твердости и храбрости, желтый — жестокости и обмана, и, повторим, золотой и серебряный цвета применяются для характеристики буддийских и мифических героев. Обычно считают, что конец XVIII века был первым периодом полного расцвета Пекинской оперы. В то время Пекинская опера пользовалась популярностью не только в народе, но и в императорском дворце. Тогда члены императорского



дворца и высшие слои общества любили смотреть постановки Пекинской оперы. Дворец предоставлял артистам превосходные условия, костюмы, грим, а также сценические декорации.



Грим — искусство изменять внешность актера (в первую очередь лицо) в соответствии с требованиями исполняемой роли. Гримом также называют особые профессиональные гримировальные краски, используемые в театре.

Пекинская музыкальная драма разработала целую систему грима, история которого восходит к образцам многоцветной маски грима юаньского и минского театров, значительно усложняя его рисунок, цвет и орнаментальную символику. Многолетнее развитие искусства грима сформировало общепринятые условности способов гримировки и его символического значения.

Традиционный китайский театр сохраняет «условный» тип грима, когда раскраска лица актера максимально приближена к маске. Принципы условного грима основаны на преувеличении отдельных черт, особенностей, качеств персонажа. Гримировальные краски меняют лицо актера и позволяют достичь нужного эффекта. В пекинской опере грим чрезвычайно многообразен и зависит от трактовки образа.

Характеристика персонажа нужна, если это балаган, а не искусство. Но у нас и «петрушечники», переходя на гротесковые маски, по ходу представления все равно ориентировались на публику. Здесь какая-то обязателька!

У нас Петрушка и его постоянные партнеры — имели канонические узнаваемые маски, как в уличных итальянских театрах... да и в любях.

И у каждой маски было свое амплуа, но не было настолько жестких канонов.



В.А.Милашевский - Свадебный пир Children's Literature, Moscow, Ministry, Fairy Tales, Illustrators, Folk, Bears, Popular, Bear

Из этого искусства театр поднимается на подмостки, сохраняя вначале привычные маски ([Комедия дель арте](#)), но маски сохраняются при достаточно свободном сюжете с большой долей импровизации, с обязательными включениями сатиры на современность.

А здесь... все иначе!



Грим в пекинской опере заметно отличается от функций масок. О гриме-маске в китайском театре можно говорить, касаясь круга ролей, принадлежащих амплуа «раскрашенных лиц» (хуалянь).

Грим героев шэн и дань не включает особого символично-смыслового значения. Его роль для этих амплуа в большинстве случаев состоит в том, чтобы придать сценическую выразительность внешности персонажа.

Традиционный грим комика чоу — «кусочек бобового сыра» (белое пятно на носу и части щек) — несколько сближает его с амплуа «раскрашенных лиц», за что комика называют сяохуалянь (малое раскрашенное лицо).

Способы наложения и орнаменты грима различны в зависимости от роли. Каждый вид грима символизирует определенные особенности характера, личность сценических персонажей. Насчитывается достаточно много разновидностей композиций грима, отличающихся друг от друга цветом, методом наложения рисунка, богатством орнамента.

Грим пекинской музыкальной драмы многозначен: по его цвету и рисунку можно определить социальное положение героя, его характер, судьбу и т.д. Известно несколько тысяч видов композиций грима для персонажей пекинской оперы, символизирующих тот или иной образ. Цветовая гамма в традиционном театре строго регламентирована, и каждый из двенадцати цветов символизирует определенные свойства и черты характера. Основные цветовые гаммы грима — красный, фиолетовый, белый, желтый, черный, синий, зеленый, розовый, серый, бурый, золотой и серебряный.

Говоря о цветовой гамме грима, принято говорить о символическом значении цвета. Цвет грима показывает характер персонажа:

красный цвет символизирует честность и верность;
 белый — обман;
 черный цвет свидетельствует об удаче и силе;
 синий и зеленый — жестокость и строптивость;
 лицо «с кусочком доуфу» говорит о лести и низости.
 Золотая и серебряная краска нужна в гриме сверхъестественных существ — оборотней, небожителей и др.



Обратим внимание, что маски в каноническом сюжете призваны не просто сбить эстетическое восприятие зрителя, сместить его нравственные акценты, но и навязать чье-то убогое восприятие и какие-то недоразвитые, недодуманные «извечные истины».



Все это замечательно на картинке... а как только артисты начинают скакать и прыгать, неся свое древнее искусство визгливыми фальцетами на одной ноте, как бы не сомневаясь, что всех довели до восторга, раз красились три часа... лично меня охватывает непереносимая скука.

Кому нужны эти косные догмы, где нет никакого простора душе? Что это за искусство еще? Хотя... есть же «искусство татуажа», например, наследие воинственного народа маори, у которого, при всем

желании, наследовать больше нечего.

Грим демонстрирует также кровное родство персонажей. Грим указывает и на социальное положение персонажа.



У Цао Цао в левой части лба — черная родинка, означающая, что в недалеком будущем персонаж будет носить титул императора. В гримах сказочных персонажей и исполнителей роли стихий содержатся элементы стилизации. Например, удивительно похож на обезьяну грим мифического Сунь Укуна.



В пекинской музыкальной драме одним из важнейших средств грима, позволяющим значительно изменять обций облик персонажа, является **борода**, которая представляет собой метод художественного преувеличения. По цвету, бороды делятся на: черные, с проседью, белые и красные. Цвет бороды зависит от возраста и характера персонажа. Шэн пожилого возраста носит длинную белую бороду, средних лет — черную. Борода, расчесанная на три части, свидетельствует о том, что ее владелец — утонченный интеллигент, поэт или

писатель. У персонажей цзинь могут быть длинные и короткие бороды различных цветов. Так, красные и синие бороды носят персонажи, владеющие тайной магией, сверхестественные существа и отважные воины. Редкая борода — принадлежность комика.

...И если сами уж настолько поднаторели за тысячи лет разгадывать каждый изгиб этого затейливого татуажа, то где, скажите на милость, главное следствие такого вдумчивого окультуривания?.. Где духовное развитие?

В первую очередь культура общества определяется отношением к женщине... даже, если ее играет мужчина. В фильме «Прощай, моя наложница» нам представлена лишь одна социальная

прослойка женщин — проститутки. Матери главного героя, проститутке, учитель школы пекинской оперы небрежно бросает: «Не дури, женщина! Мы артисты в социальном статусе не выше проституток».

Насколько же бесправна эта женщина, что идет на членовредительство ребенку, а иным образом она не способна обеспечить ему само существование.

Сцены обучения этому «искусству» поистине ужасают. Уже став взрослым главный герой решил применить эти методы обучения к недалекому и подловатому молодому человеку уже в 50-х годах XX столетия, в период «froста классового самосознания». Он так же, как когда ему прикрикивали его учителя, приказывает парню: «На колени!» А то вдруг отвечает ему с почти человеческой гордостью: «Не встану!»

И эта сцена «ставит вопрос перед всем обществом» о самих методиках постижения этого «искусства». Вот один решил проявить себя, не встал на колени — и вся «система Станиславского» (по-китайски) идет насмарку.



Куда уходят студенты?

...Вот они и учатся. Иное дело, что не всем отпущена равная мера таланта.

Ду Чжэ, Ван Пань, Не Чжа, поразивший меня в роли старика-воспитателя из сказки «Ню Ча», поставленной в учебном театре, многие другие виденные мною в деле студенты — практически готовые мастера. И хотя трудоустроиться им придется самим (кто-то, может, и мечтал бы о распределении, но в Китае оно не практикуется), профессора уверены: их с радостью возьмет любая из немногочисленных трупп страны.

Ну, а что делать тем, кто не так ярок, — потенциальной, так сказать, массовке? Что ж, если мест в самой Пекинской опере на всех не найдется, существуют разные постоянные концертные программы. В конце концов, ведь Академия выпускает универсалов, так или иначе умеющих на сцене все. В Пекине, скажем, между собой конкурируют два шоу боевых искусств: «Легенда кунфу» и «Шаолиньские воины». Среди участников — не только выпускники школ этих самых боевых искусств (например, при знаменитом Шаолиньском монастыре), но и дипломированные оперные артисты.

А если бы вы знали, сколько в Китае снимают мыльных опер! Причем абсолютное большинство — на исторические темы, из жизни древних династий. И главный зрелищный элемент этих фильмов — помимо традиционных интерьеров, красивых, подправленных пластическими хирургами лиц и округленных теми же хирургами глаз — захватывающие сцены поединков, которые занимают добрую половину экранного времени. Выпускников Академии в такие сериалы берут охотно.



Кстати, все вы знаете как минимум одного из студентов-середнячков, не дотянувших по таланту до профессиональной Пекинской оперы. Как говорится, будете смеяться, но это — Джеки Чан. Он окончил оперную школу в Гонконге и остается до сих пор благодарен учителям, бившим его палкой, — какую работоспособность воспитали!

В фильме ученик, высказавший недоверие к системе работы учителя, не останавливается на достигнутом. Хочет того автор фильма или нет, но речь тут идет о теме замещения чужого места путем каких-то доносов, воспользовавшись очередными «демократическим преобразованиями всего общества». Это тема... всегда актуальна. А в истории про пекинскую оперу, которая сама по себе совершенно беспочвенно тщится занять место настоящего духовного искусства, она приобретает саркастический оттенок.

Мы видели, как самому главному герою пришлось пройти все это «обучение», поэтому отдаем должное его терпению в отношении своего ученика, его желанию действительно передать все свои навыки. Он и приговаривает, как говорили его учителя: «Иначе не будешь петь главные роли!»

И этим вызывает просто бурю негодования у неблагодарного щенка, решившего подсидеть и заменить своего учителя. Ведь наступило новое время! Достаточно проявить больше благонадежности, написать донос, «воспользоваться ситуацией». И при этом надо учитывать, что этого паренька его учитель, как в свою очередь когда и его самого, — изучение пекинской оперы спасло от голодной смерти на улице.



Учитель Ян и вопросы безопасности

...Только что на моих глазах студенты уверенно и изящно, хотя и с некоторой ленцой, отрепетировали акробатические сцены. Интенсивная физическая (почти цирковая) подготовка — одна из важнейших основ учебной программы. И никаких скидок — ни на возраст студента, ни на пол. Девочки и мальчики получают абсолютно одинаковые, рассчитанные на крепкую мужскую силу и стать нагрузки. Эта традиция,

конечно, идет из тех времен, когда женищин в театре не было. Так что, завоевав право участвовать в Пекинской опере, слабый пол взвалил на себя и обязанность «на общих основаниях» крутить сальто, садиться на шпагат, сражаться на мечах и копьях.

Преподают все это если не сами отставные артисты Пекинской оперы, то специалисты по боевым искусствам или циркачи. У всех у них во время занятия в руке палка, не очень длинная, но внушительная. В прошлом «палочное воспитание» было нормой, теперь оно, естественно, запрещено, но... удары продолжают сыпаться. Только в XXI веке это происходит по взаимному согласию «избивающего» и «избиваемого», и не только наказания ради. Вернее, совсем не ради него. Смысл в том, чтобы прикосновение учительской палки ученик почувствовал в строго определенный момент исполнения трюка и в строго определенной точке тела. Ощутил в другое время или в другой точке — значит, номер выполнен неверно, повторяй все сначала и внимательно следи за пассажами наставника. Например, за пассажами Яна Хунцуня, преподавателя из тех, про кого в Китае говорят: «Шэнь цин жу янь». Это непереводимое дословно выражение описывает человека, который легко, энергично двигается и благодаря этому выглядит гораздо моложе своих лет. Действительно, Ян немолод, но акробатике первокурсников обучает на собственном примере. Как добиться, чтобы студент во время сальто держал спину? С помощью аргумента в прямом смысле весомого — палки. Она же, в случае чего, может защитить от случайного увечья. Я сама видела, как занятие пришлось прервать: один из исполнителей «заехал» учителю ногой в глаз. Нечаянно. Но больно-то по-настоящему. Как видите, обучать акробатике в Академии театральных искусств — не самое безопасное занятие. Как, впрочем, и обучаться этому.

Вебинары как процесс познания реальности



...А мне нравится методика наших вебинаров! Это получается по выражению ИАД «танком утюжить окопы». Прошлись один раз, методически изучили явление... остались какие-то большие сомнения по поводу... Затем разворачиваемся — и «по новой, да ладом!»

Пересматривала этот фильм [Прощай, моя наложница](#) начала «лихих 90-х», думала над всей этой пекинской оперой, что вдруг стала навязываться нам в качестве настоящего неподдельного «искусства»... а на душе все равно оставалась пустота. И сейчас же такие мысли... чисто женские, практические... А во что нам-то всем обойдется эта мода на псевдоискусство? Можно подумать, будто своей режоперы не хватило под завязку, теперь еще и китайскую предлагают полюбить.

Типа очень древнее искусство. Которому, оказывается, немного и надо... пару стульев на пустой сцене и несколько желающих поверить, как в сказке про голого короля. Глаза пресыщены невыносимой пестротой, слух подавлен отвратительным бляением на голой сцене, где ничего не происходит... может тысячу лет, а может и больше...

Вековые традиции

Как говорят китайцы, «искусство пекинской оперы — драгоценность китайской национальной культуры, оно выражает китайский национальный дух. Искусство пекинской оперы должно передаваться из поколения в поколение». Именно стремление к сохранению традиций, желание с детства привить понимание, любовь, уважение к китайскому национальному искусству и воспитать новое поколение артистов пекинской оперы побудило власти г. Харбина к созданию драмкружка



пекинской оперы «Труппа пекинской оперы «Цзин Мяо» (в переводе на русский означает «всходы пекинской оперы») в административном детском саду №1 г. Харбина.

Процесс преподавания строится исходя из психологических и физиологических особенностей дошкольников, составляется соответствующий план и выбирается содержание произведений, приемлемое для младшего детского возраста. Принцип обучения в драмкружке таков: показывать больше примеров, больше поощрять, меньше поучать и критиковать. Со дня создания труппы пекинской оперы для малышей прошло уже 15 лет. Она пользуется широкой популярностью среди детей и их родителей.

Только, думаешь, чего ж им так надо было в духе марксистско-ленинского интернационализма заручиться поддержкой Немировича-Данченко, тоже сильно озабоченного в тот момент созданием «нового пролетарского искусства»?.. Если это искусство настолько древнее, а главное, *настоящее*, то мнение Немировича-Данченко, с которым они носятся до сих пор, как с писаной торбой, здесь уж не просто избыточно, но и... несколько подозрительно. Это как раньше по любому поводу сообщалось, как Ленин высоко ценил Рихарда Вагнера и «матерого человеще». Потом почитали, знаете ли, что он Инессе Арманд написал про Достоевского. И куда теперь с этими его оценочными суждениями?..

Немирович-Данченко В.И.



НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Владимир Иванович (1858 — 1943), режиссер, педагог, театральный критик, писатель, драматург. Один из реформаторов русского театра. В 1898 основал с К.С. Станиславским Московский Художественный театр (МХТ); совместно с ним осуществлял творческое и организационное руководство труппой. Как «заведующий репертуаром» привлек к сотрудничеству с театром А.П. Чехова, М. Горького и др.

Режиссер, педагог, основатель МХТ

Место действия изменить легко

Сцена, оборудованная для классического представления Пекинской оперы, должна быть максимально приближена к зрителю: открыта на три стороны. Пол поначалу выстлал досками, но позже стали прикрывать ковром, чтобы уберечь исполнителей от случайных травм.

Из декораций наличествуют только стол и два стула (между прочим, Немирович-Данченко считал такую обстановку идеальной для развития актерской

фантазии). Но в зависимости от развития сюжета эти предметы могут изображать все что угодно: то императорский дворец, то рабочий кабинет чиновника, то зал суда, то палатку военачальника, а то и шумный кабак. Конечно, чтобы все это увидеть, публике надлежит обладать недюжинным воображением и знать правила игры. Опера — искусство, конечно, сверхусловное. Но, как и в случае с гримом, ее декоративные условности имеют прямые «переводы», и настоящий паяц, увидев летящего золотого дракона, вышитого на подзорах скатерти и чехлах стульев, сразу поймет: дело происходит во дворце. Если подзоры и чехлы светло-синие или светло-зеленые, а вышиты на них орхидеи, стало быть, мы в рабочей комнате ученого. Если цвет и рисунки отличаются пышностью — это воинская палатка, а если они яркие и безвкусовые — харчевня.

Расстановка нехитрой мебели тоже имеет значение. Стулья позади стола — ситуация торжественная: например, император дает аудиенцию, генерал держит военный совет или высшие чиновники занимаются государственными делами. Стулья впереди — значит, перед нами сейчас развернется жизнь простой семьи. Когда же приходит гость, их расставляют по разные стороны: пришедший сидит слева, хозяин справа. Так в Китае традиционно демонстрируют уважение к визитеру.

А еще, в зависимости от ситуации, стол может превращаться в постель, смотровую площадку, мост, башню на городской стене, гору и даже облако, на котором летают герои. Стулья же нередко становятся «дубинами» для драки.

Такой вот у Пекинской оперы свободный стиль, в котором главное — экспрессия, а не бытовое правдоподобие.

И тут уж, конечно, как бы ни была «подкована» опытная публика, все зависит от артиста. От его умения управляться со скупой эстетикой и бутафорией своего жанра. От способности так залихватски замахнуться, скажем, плеткой, чтобы всем стало ясно: его герой скачет верхом (живые-то кони на сцену не допускаются). Здесь можно все: долго ехать, но остаться у входа в дом, преодолевать горы, переплывать реки, — и весь этот воображаемый мир, заключенный в сценическое пространство, отображается и преобразуется простыми (или не очень простыми) движениями, мастерством актера, учившегося своему искусству долгие годы...

Ну, хорошо, заручились мнением Немировича-Данченко, чтобы при случае ткнуть им в качестве рекомендательного письма или вердикта свыше всем недоброжелателям. Мол, сам Немирович-Данченко заценил, а если тебе это не нравится, так ты в искусстве не понимаешь!

И страшно поинтересоваться, а что же сами-то они поняли в искусстве? Что сами вынесли из общения с Немировичем-Данченко? Ведь он точно говорил и о целях и задачах искусства, о катарсисе, о духовном развитии... Ну, и где все это? На почве повторения с разной степенью удачливости осточертевшего за века канона?..

Сейчас в [«Ежедневном пророке»](#) публикуется цикл статей Валерия Кима [Инвестиционная привлекательность Байкала](#), из которого узнаешь просто жуткие вещи... на фоне сообщений, как китайцы вместе с нашими ворами выжигают прибайкальские леса, терроризируют местных жителей, не говоря уж о каком-то запредельном хамстве строительства водопровода из Байкала в Китай, причем, в период катастрофического понижения воды Священного моря.

Сразу возникает вопрос, сколько человеческой культуры стоит и за всей этой аляповатой яркостью пекинской оперы, если на деле все ее зрители ведут себя как омерзительные бесчеловечные уроды, сразу скооперировавшись с ворами, подлецами и лживыми мерзавцами?.. Что эта пекинская опера воспитывает в своих зрителях, если они на уровне человечества ведут себя как ненасытная саранча?

«Прощай, моя наложница» ([англ.](#) Farewell My Concubine) — [китайский](#) фильм [1993 года режиссёра Чэнь Кайгэ](#) и одна из центральных работ движения пятого поколения, которое привлекло внимание всего мира к китайским режиссёрам.^[1]

Подобно другим фильмам пятого поколения, «Прощай, моя наложница» исследует влияние политической нестабильности в [Китае](#) в середине [XX века](#) на жизнь отдельных людей, семей и групп, в данном случае показаны две звезды труппы [Пекинской оперы](#) и женищина, которая идёт между ними.

Фильм является экранизацией романа [Лилюан Ли](#), которая также является одним из сценаристов телеверсии. Картина удостоена [Золотой пальмовой ветви МКФ](#).

История творческого пути двух актёров, игравших всю жизнь одну драму из репертуара Пекинской оперы — «Прощай, моя наложница», в которой наложница



остаётся верна своему императору и кончает с собой в конце его пути.

Фильм начинается со сцены в Пекинской опере, в которой один актёр, загримированный под женщину, изображает наложницу своего господина, а второй исполняет роль императора. Картина показывает 52-летнюю дружбу между ними, с конфликтами и примирениями. Почти всё

время один из них специализируется на [женских ролях](#), а второй играет благородных воинов.

Самый признанный фильм на эту тему оказался такой же жуткой тягомотиной, как и сама пекинская опера. Но немного пояснил про истоки этого исконного китайского терпения... разного свинства, которое сами эти яркие представители устраивают по жизни и своим ближним. Можно сказать, к Байкалу, к России в целом они относятся именно так... как воспитаны китайской оперой, и другого искусства, которое бы идентифицировало не просто национальную принадлежность, а хотя бы мимирию под человеческое общество, судя по всему, у них нет.

Фильм про жизнь мальчиков вынужденной нетрадиционной ориентации, проституток и маниакальных садистов, почитаемых как учителей-наставников. Мне непонятно, как издевательствами и непрекращающимися побоями можно вообще воспитать человека, а тем более привить чувство прекрасного. Да, собственно, никак, что этот фильм вполне так «раскрывает тему».

Их лупят тупым мечом, оставляют на морозе с тазом на голове, наполненным водой, тренируют растяжку при помощи кирпичей и веревок, крушат зубы металлическим стержнем. И это все ради высокого искусства.

Вот и ноют на одной ноте с 1924 по 1977 год две фразы как наложница страдала, ожидая господина, и про коня, который не уходит, несмотря на наставшие тяжелые времена для известного своей смелостью всей стране наездника. За три часа это надоедает так, что проклинаешь все китайские каноны и извращенные представления о прекрасном.



Китайский сценический костюм своей формой, конструкцией, орнаментом и цветом выражает древнюю космологическую символику естественного чередования Света и Тьмы, слияния Неба и Земли в акте сотворения мира.

Театральный костюм пекинской музыкальной драмы не является исторически конкретным. По театральному одеянию трудно определить, в каком историческом периоде действует персонаж.

Несмотря на то, что в разные династии стиль одежды менялся, костюмы актеров пекинской оперы практически не претерпевали изменений. Герой неизменно появляется в одежде минской эпохи, дополненной деталями, характерными для позднего или более раннего времени. Основным критерий при выборе костюма — амплуа и конкретная роль актера. Они определяют и цветовую гамму костюма. Так, император носит платье

желтого цвета, а члены императорской фамилии — светло-желтых тонов; высшие сословия одеваются в костюмы красных цветов; персонажи добродетельные и преданные появляются в синей одежде; молодые люди — в белой, а пожилые — в коричневой.

Смотрела и думала, неужели такое не соотносится, насколько выше «Риголетто» или «Травиата»? Неужели они никогда не видели половецкие пляски из «Князя Игоря»?.. Неужели они искренне считают, будто такое может кому-то понравиться? Насколько же они ненавидят нормальных людей?..

Меняется политический строй в стране, приходят и уходят японские войска, но ничто не может поменять навечно заученные с детства слова, интонацию и репертуар. Единственно, от чего можно получить эстетическое наслаждение, так это искусный грим и красочность нарядов исполнителей женских партий и грациозная утонченность жестов и пластики этих юношей, превращенных в девушек не только на сцене. Вся эта красота и красочность существует на фоне совершенно серой, унылой жизни в одинаковых костюмах, что мужских, что женских за воротами заведения.

Мама-проститутка (предварительно обрубив лишний палец сыну) приводит орущего отпрыска в эту школу и говорит: «Делайте с ним, что хотите». И понеслись эпизоды надругательства над подающей надежды оперной звездой. Так и хочется спросить, а нормальные люди в Китае есть? Те, которые не считают побои и издевательства единственной возможностью состояться в жизни. Никто никого не любит, кроме как безответного чувства юноши-наложницы к своему партнеру по сцене, играющего господина. Даже младенец, которого юноши из сострадания подобрали на улице стал хунвейбином и разрушил не только творческий союз Чен Ди Эя и Сяолу, но и семейную жизнь последнего.

Как поет «господин» я так и не услышала, Сяолу запомнился только виртуозным жонглированием боевыми палками. Не хочу даже узнавать, как они называются, без того достала заунывная декламация этого «прославленного наездника».

Наложница на протяжении 50 лет творческой жизни мяучит одну песню: «Я шла по стопам моего короля во всех его военных походах». Творческий спор с высокопоставленным ценителем пекинской оперы и, одновременно, активным пользователем всех восходящих звезд, свелся к бурному обсуждению неканонического числа шагов. Вместо положенных семи, наложницей было сделано только пять, что не позволило ему в должной мере насладиться представлением. Зато он наслаждался не совсем канонической наложницей.

Театральной эстетике пекинской оперы отвечает парадность и пышность сценического костюма, особая манера сценической речи, основанная на модуляции слова и фразы, пронизывающие звуки фальцетного пения, громкое звучание оркестра, поражающий своей фантазией орнамент и интенсивность цвета актерского грима, символика предметов бутафории и сценического жеста.



Актеру пекинской оперы необходимо знать основы национального актерского мастерства — это «четыре умения» (пение, декламирование, перевоплощение и пантомима) и «четыре приема» (игра руками, игра глазами, игра туловищем и шагами). Уже к началу правления династии Цин китайские театралы различали почти три десятка различных движений ногами и около сорока видов движений руками и рукавами.

Как и в более раннем театре, в столичной драме сохранилось деление персонажей на **четыре основных амплуа**. Они различаются по принципу пола, возраста, индивидуальных особенностей сценического персонажа.

Если бы грохот боевых тамтамов считался оркестровым сопровождением, что африканские племена не имели бы себе равных. Барабаны пекинской оперы им явно уступают и по тембру и по виртуозности, но когда непрерывно гремят барабаны, услышать другие инструменты практически невозможно, только если точно знаешь, когда они должны звучать, после пятого шага наложницы или после шестого.

Надо отметить, что проститутки в Китае красивые, и мама главной героини/героя и жена его/ее господина. Когда мать главного героя приводит его в эту школу, она пытается вначале соблазнить учителя... чтобы ей не пришлось отрубить ему лишний палец. Мальчик уже вырос, его выгоняют из публичного дома, а матери хочется все же пристроить его к какой-то «профессии».

Будущий учитель говорит на ее жалкую попытку кокетства: «Оставь это, женщина! Мы, актеры, ничуть не выше статусом, чем проститутки!» Весь дальнейший фильм как бы призван показать не только место пекинской оперы в этом жутком китайском обществе, но даже показать, что лишь в публичном доме или в этой самой опере люди в Китае живут и страдают... пока все вокруг занимается жуткими глупостями. Например, расстреливают в тюрьме каких-то борцов с режимом.

Катарсиса не только не возникает, он там по умолчанию невозможен. Сяолу женится на проститутке, что в таких условиях вполне естественно. Чен Ди Эй невероятно страдает, что не мешает ему принимать знаки внимания от высокопоставленных поклонников.

Вообще... воспитание кого мы видим в фильме? Людей искусства? Нет, подлых скоморохов, кривляющихся в какой-то странной разновидности низкопробного базарного зрелища. Которые после спектакля еще и исполняют роль проституток для наиболее тонких (и высокопоставленных) ценителей прекрасного.

Странно, конечно, читать разъяснения об опере... где «важное место занимает пение». Судя по сюжету фильма, все же проституция там занимает куда более важное место...



«Пекинская Опера» это слияние всех жанров театрального искусства (оперы, балета, пантомимы, трагедии и комедии). За счет богатства репертуара, хрестоматийности сюжетов, мастерства актеров и сценических эффектов она нашла ключик к сердцу зрителей и вызвала их интерес и восхищение. А ведь театр «Пекинской Оперы» это не только место для удобного размещения зрителей, но и чайная, то есть во время

представления вы еще сможете наслаждаться ароматным зеленым чаем с засахаренными фруктами. Непередаваемая игра актеров, их полное перевоплощение заставят вас полностью перенестись в сказочный, волшебный мир «Пекинской Оперы».



В пьесах прекрасно сочетается творчество писателей-драматургов династий Юань и Мин (1279-1644) и элементы циркового искусства. Представление обусловлено традициями Китайского театра не похожего ни на один другой.

Основными особенностями традиционного театра являются свобода и расслабление. Для того чтобы соответствовать этим требованиям артисту необходимо знать основы национального актерского мастерства, это «четыре умения» и «четыре приема». Первые четыре — это пение, декламирование, перевоплощение и жестикуляция; вторые четыре — «игра руками», «игра глазами», «игра туловищем» и «шаги».

Пение занимает очень важное место в «Пекинской Опере». Большое значение здесь имеет сам звук. Неповторимость исполнения, завораживающее звучание обуславливается глубоким знанием фонологии, техники пения и достижением гармонии Инь и Ян. Песня не только увлекает своим содержанием, но и вызывает глубокие чувства у слушателя. Артисту сначала нужно влезть в чужую кожу, перенять характер и язык персонажа, затем мастер и внешне должен стать похожим на него, слышать и чувствовать как он, стать ему родным человеком. Очень большую роль в исполнении партии играет дыхание, во время пения используют «смену дыхания», «тайное дыхание», «передышку» и другие приемы. После своего образования «Пекинская Опера» стала богатым собранием певческого мастерства. Необычное использование голоса, тембр, дыхание и другие аспекты используются для достижения наибольшего сценического эффекта. Хотя на первый взгляд от певца требуется абсолютное соблюдение канонов Китайского традиционного исполнительского искусства, как раз через них и проявляется индивидуальное видение и талант артиста.

Декламирование в «Пекинской Опере» это монолог и диалог. Театральные пословицы гласят: «пой для вассала, декламируй для господина» или «пой хорошо, говори великолепно». Эти пословицы подчеркивают значимость произнесения монологов и диалогов. Театральная культура на протяжении истории развивалась основываясь на совокупности требований высокого сценического искусства и обрела яркие, чисто Китайские особенности. Это необычный стиль и три вида декламирования различного назначения — монологи на древнем и современном языках и рифмованные диалоги. Перевоплощение — одна из форм проявления «Гунфу».

Оно сопровождается пением, декламированием и жестикуляцией. Эти четыре элемента являются



основными в искусстве мастера. Они красной нитью проходят от начала до конца представления. Актерское мастерство так же имеет различные формы. «Высокое мастерство» показывает сильные, волевые характеры; «приближенное к жизни» — слабые, несовершенно. Еще есть мастерство «рифмованного стиля» — исполнение относительно строгих, подтянутых движений в сочетании с ритмичной музыкой, и мастерство «прозаического стиля» — исполнение свободных движений под «расхлябанную» музыку.

В «рифмованном стиле» наиболее важным элементом является танец. Мастерство танца тоже можно разделить на два вида.

Первый вид это песня и танец. Артисты одновременно песней и танцем создают перед нами картины и декорации. Например, если сцена описывает ночной лес занесенный снегом и путника ищущего приют, то артист, через арию персонажа и, одновременно через соответствующий ей танец рисует перед нами этот пейзаж и состояние персонажа (в «П.О.» декораций нет).

Второй вид это чисто танец. Артисты используют только танцевальные движения для передачи настроения и создания целостной картины происходящего. На протяжении всей истории развития театра в Китае инсценировались народные танцы. Во времена династии Мин (1368-1644) нередко на основе мотивов народных танцев создавались и разыгрывались маленькие спектакли-новеллы.



Жестикуляция — это элементы акробатики используемые во время представления. В «Пекинской Опере» есть такие персонажи которых можно представить только применяя акробатическое искусство. Это, так называемые амплуа «военного героя», «военной героини» и «женщины-воительницы». Все сцены жестокой войны в спектаклях составлены из акробатических трюков, есть даже специальные «военные пьесы». Играя «старца» не обойтись без акробатических приемов потому — что «старцу» иногда тоже нужно «помахать кулаками». Искусство жестикуляции является «Гунфу» которым должен обладать каждый персонаж и, соответственно актер. В каждой части представления артист применяет особые способы игры: «игру руками», «игру глазами», «игру телом» и «шаги». Это и есть «четыре умения» о которых уже говорилось выше.

Игра руками. Актеры говорят: «По одному движению руки можно определить мастера», следовательно «игра руками»

является очень важным элементом театрального представления. Она включает в себя форму рук, их положение и жесты. Форма рук — это собственно, форма ладоней. Существуют женские и мужские формы. Женские имеют к примеру такие названия: «Лotosовые пальцы», «старушечья ладонь», «лотосовый кулак» и др. Мужские- «вытянутая ладонь», «пальцы-мечи», «сжатый кулак». Так же положения рук имеют

очень интересные названия: «Подножие одинокой горы», «две поддерживающие ладони», «поддерживающие и встречающие ладони». Названия жестов тоже передают характер игры: «Облачные руки», «мелькающие руки», «трепещущие руки», «поднимающиеся руки», «раскладывающиеся руки», «толкающие руки» и т.д.



Игра глазами. Люди часто называют глаза окнами души. Есть такая театральная пословица: «Тело заключается в лице, лицо заключается в глазах.» И еще одна: «Если в глазах нет духа — человек умер внутри своего храма. «Если во время игры глаза актера ничего не выражают, значит потеряна жизненная сила. Для того чтобы глаза были живыми мастера театра уделяют большое внимание своему внутреннему состоянию. Это помогает им почувствовать разницу таких понятий, как «взглянуть», «посмотреть», «прицелиться», «присматриваться», «рассматривать» и т.д. Для этого артист должен уйти от всех суетных мыслей, видеть перед собой, как художник, только натуру своего персонажа: «Увидел гору — стал горой, увидел воду-потек как вода.»

Игра туловищем — это различные положения шеи, плеч, груди, спины, поясницы и ягодиц. Незначительным изменением положения туловища можно передать внутреннее состояние персонажа. Это хотя и сложный, но очень важный

театральный язык. Чтобы владеть им в должной мере, двигаться непринужденно и точно артист должен соблюдать определенные законы положения тела. Такие как: шея прямая плечи ровные; поясница прямая грудь вперед; живот подобран ягодицы зажаты. Когда при движении поясница служит центром всего тела, тогда можно говорить о том, что все тело работает согласованно. Пословица говорит об этом: «Одно движение или сто — начало в пояснице.»

Шаги. Под «шагами» подразумеваются театральные позы и передвижения по сцене. В «Пекинской Опере» есть несколько основных поз и способов шагов. Позы: прямая; буквой «Т»; «ма-бу» (ноги расставлены в стороны, вес распределен равномерно на обе ноги); «гун-бу» (вес тела перенесен на одну ногу); поза наездника; расслабленная стойка; «пустые ноги». Способы шагов: «облачный», «дробленный», «круговой», «карликовый», «быстрый», «ползающий», «растилающийся» и «семенящий» (тот, кто знаком с ушу найдет в названиях шагов и позиций театральной школы много общего с терминологией принятой в Китайском воинском искусстве). Актеры считают что шаги и позы на сцене являются фундаментом спектакля, выполняют роль базовых движений несущих в себе возможность бесконечных изменений, которые, в свою очередь используются мастером для передачи своих чувств зрителю. На этих восьми китах — «четырёх способах игры» и «четырёх видах мастерства» стоит «Пекинская Опера». Хотя это, конечно, не все. Ведь фундамент пирамиды искусства «Пекинской Оперы» заложен глубоко в культуре Китая. Но рамки статьи не позволяют в полной мере ощутить всю прелесть и глубину этого театрального действия. Для этого нужно «один раз увидеть»

Наследие хунвейбинов



Открываю новостную ленту... одни китайские новости! То Путин после очередного триумфального переизбрания на пару вечностей вперед первым делом в Китай поедет... А куда ж ему еще, если его только в Китае теперь принимают?

Понятно, что не мир он туда поедет захватывать, весь мир однозначно указал нашему самовыдвиженцу и 76-процентщику на дверь. Он едет договариваться с китайцами,

как эффективнее нас вместе обедать.

И далее можно сколько угодно говорить об «исключительных отношениях между нашими странами»... но за всеми этими пустыми словами будет стоять лишь маргинальное хамство и полнейшее отсутствие даже слабого намека на толику человечности. Что со стороны Путина, так и с непроницаемой китайской стороны.

23 мая 2018 г. Путин едет в Китай, чтобы захватить мир

Президент РФ Владимир Путин и председатель КНР Си Цзиньпин на встрече в рамках саммита АТЭС



Первый визит всегда очень важное событие. А если это визит политических деятелей, то он несет в себе еще большее значение. В какую страну Путин нанесет своей первый официальный визит после вступления в должность президента РФ? Вскоре мы об этом узнаем. Велика вероятность, что это будет Китай.

Возможно, будут еще некоторые изменения, касающиеся маршрута Путина. Есть вероятность, что Путин попутно заедет и в другие страны, однако уже сейчас можно определенно сказать, что Китай станет страной, в которую Путин нанесет первый официальный визит после вступления в должность президента в 2018 году. Данный визит демонстрирует исключительность современных китайско-российских отношений.

Отношений обеих стран — исключительные!

Между Россией и Китаем нет официальных союзнических отношений, а братские отношения перестали существовать уже давно. Однако в условиях современной напряженной обстановки, позиции России и Китая по многим вопросам идентичны, обе страны поддерживают тесное сотрудничество во многих областях.

Согласно сообщению Кремля, Путин нанесет официальный визит в Китай, а также будет присутствовать на саммите лидеров Шанхайской организации сотрудничества (ШОС) в Циндао. Кроме этого, у российского лидера также есть особая цель, а именно проехаться на высокоскоростном китайском поезде.

Дипломатия — это не простое дело, и этот визит несет в себе глубокий смысл

Во-первых, после вступления в должность президент Путин сразу решил приехать в Китай с государственным визитом, такое решение демонстрирует высокий уровень и особый характер отношений. Статус отношений между нашими странами не так важен, гораздо важнее — реальные действия. Российско-китайские отношения на протяжении многих лет переживали взлеты и падения, а современные отношения обеих стран выходят на новый высокий уровень. В некоторой степени, такой результат — это заслуга США, которые оказывают давление на наши страны.



Во-вторых, Россия и Китай будут развивать сотрудничество по всем направлениям. Ранее у России были опасения по поводу инициативы «Один пояс, один путь», потому что многие регионы были и являются сферой влияния России. Однако недавно Россия и Китай в рамках Евразийского экономического союза официально подписали соглашение о торгово-экономическом сотрудничестве. Данное соглашение помогло странам обрести

взаимопонимание, а также стало знаменательным моментом в рамках реализации инициативы «Один пояс, один путь».

Просто какая-то... пекинская опера. И уж как только обнаруживаешь, что в тот же день, отдав дань сложному искусству дипломатии, китайцы сожрали какую-то редкую гигантскую саламандру... начинаешь понимать, что тема пекинской оперы будет для меня на ближайшие лет двадцать — праздником, который всегда со мной.

Саламандры из Красной книги вначале с упоением жрали китайские полицейские.

27 января 2015 г. [Китайские полицейские съели саламандру](#)

В каждого народа есть свои традиции в кулинарии. Для некоторых они кажутся дикими. Например, в китайской традиционной кухне есть блюдо «пьяные креветки» — живые креветки подаются в разогретом крепком китайском спиртном напитке. Для нас это блюдо будет мягко говоря «экзотическим». Несмотря на нравственные ограничения, некоторые блюда продолжают оставаться в традиционной китайской кухне.

Как стало известно из статьи *The Daily Telegraph* с выдержкой из китайского таблоида *Southern Metropolis Daily* в городе Шэньчжень (Китай) было отстранено высокопоставленного полицейского, который съел саламандру (достигает в природе длины 180 см и веса до 70 кг).

Это происшествие произошло на званном обеде, на котором присутствовали государственные служащие. Саламандра в Китае считается деликатесом и широко используется в традиционной китайской медицине. Но из-за этого она оказалась на грани полного исчезновения и была занесена в Красную книгу.



Стоимость блюда из саламандры составила 6352 юаня (около 1000 долларов). На самом обеде присутствовало 28 высокопоставленных госслужащих.

По информации Southern Metropolis Daily репортеры, которые попытались заснять трапезу, были избиты охраной. По сообщениям издания — «Одного из [журналистов] выгнали с обеда и ударили, у другого отобрали мобильный телефон. Фотографа душили и избивали, а его камера была разбита»

Но все же данный инцидент получил широкую огласку в прессе. В итоге, на время проведения расследования от работы в китайской полиции было отстраненно в общей сложности 14 человек.

Конечно, у всех есть кулинарные традиции... Но у всех также считается, что лучше эти традиции осуществлять без уголовных наклонностей. Но вот как раз и более свежие новости о том, что уголовные наклонности в китайских представителях человечества возрастают, а вот чисто человеческих становится все меньше, несмотря на нынешнее развитие пекинской оперы.



24 май, 2018 г. [Просто осинь кусить хосися](#)

Исполинская саламандра — на грани полного вымирания...

Лишь бы все сожрать, даже у себя дома... и все табу побоку. (Diana Si)

Самая большое в мире земноводное — китайская исполинская саламандра — находится на грани исчезновения.

В дикой природе их, возможно, осталось не больше пары десятков особей. Полевые исследования, проводившиеся в Китае на протяжении четырех лет, подтвердили, что исполинская саламандра практически исчезла из своей естественной среды обитания — чистых и холодных горных водоемов на востоке страны. В то же время миллионы этих животных ежегодно разводят на коммерческих фермах для продажи в дорогие рестораны. Исполинских саламандр иногда называют «живыми ископаемыми», поскольку этот вид не претерпел практически никаких изменений за последние 170 миллионов лет, и сохранить его — одна из приоритетных задач защитников дикой природы.

«Истребление этих животных людьми в гигантских масштабах оказало катастрофическое воздействие на их популяцию в живой природе за очень короткий промежуток времени», — подчеркивает исследователь саламандр, доктор Сэмюэл Терви из Института зоологии в Лондоне.

«Если в самое ближайшее время не будут приняты скоординированные меры по защите этих животных, будущее вида под угрозой», — говорит он. [Источник](#)

Итак, путь к познанию прекрасного у этой саранчи явно лежит через желудок. Неудивительно, что нынешнее китайское руководство находит полнейший консенсус с нашими нынешними каннибалами, изображающими из себя руководство страны... в полном соответствии с жесткими окостеневшими догмами пекинской оперы: ноют на одной ноте одно и то же, демонстрируя извращенные мотивации.



22 май, 2018 г.
[Демографический десант для российских территорий.](#)

Китай может снять ограничение на количество детей в семье в конце этого года

Правительство страны рассматривает возможность отмены ограничения на количество детей в семье, поскольку в этом запрете

усмотрели нарушение прав человека.

Государственный совет Китая собирается покончить с запретом сорокалетней давности, утверждают источники, близкие к ситуации.

Члены правительства собираются понизить скорость старения населения Поднебесной и ввести закон, позволяющий семьям самим определять количество детей.

Это решение может быть принято в конце этого года или же в начале следующего.

Такое радикальное изменение политики закроет один из самых крупномасштабных социальных экспериментов, результатом которого явилось стремительное старение общества и сильный гендерный дисбаланс: в Китае в настоящий момент мужчин примерно на 30 млн больше, чем женщин.

Ранее те семьи, в которых рождалось больше одного ребенка, должны были платить штрафы, делать аборт или растить детей тайно.

По данным Бюро Национальной статистики Поднебесной, рождаемость снизилась на 3,5%, до 17,2 млн человек, в результате чего правительство страны и собирается принять решение об отмене запрета на количество детей. [Источник](#)

У нас рождаемость ограничивается еще более жесткими мерами. Семья с двумя детьми при двух кормильцах с трудом «держится на плаву», поскольку выгребаются все излишки до копейки, как при шмоне в концлагерных бараках.

В этом тут же убеждаешься, стоит лишь внимательно посмотреть на бесконечную организацию фондов и других воровских общаков для распыления средств, которыми нас почти 20 лет «радуется» без каких-либо иных вариантов наш самовыводженец и 76-процентщик.

22 май, 2018 г. [Вслед за дочкой и женой \(бывш.\) организую-ка фондик свой...](#)

В документе уточняется, что учредителем организации от имени РФ является Управление делами президента РФ, а «имущество некоммерческой организации формируется за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета, добровольных имущественных взносов и пожертвований, а также иных источников в соответствии с законодательством РФ».

Путин поручил Управлению делами утвердить устав организации, предусмотрев в нем, в частности, что «члены высшего органа управления и единоличный исполнительный орган некоммерческой организации назначаются Администрацией президента РФ». Администрация президента РФ также должна будет проводить «надзор за деятельностью некоммерческой организации, принятием ее органами управления решений и обеспечением их исполнения, использованием средств некоммерческой организации и соблюдением ею законодательства РФ».



Президент указал, что государственную регистрацию новой организации нужно провести в течение месяца. [источник](#)

МОСКВА, 22 мая. /ТАСС/. Президент России Владимир Путин распорядился создать автономную некоммерческую организацию «Россия — страна возможностей». Как говорится в указе главы государства, опубликованном на официальном портале правовой информации, новая организация нужна для «создания условий для повышения социальной мобильности, обеспечения личностной и профессиональной самореализации граждан».

Думаешь, да сколько ж можно-то?.. Хотя какие-то попытки переосмыслить сделанное будут?.. Ведь все же «**на букву «му» в соцопросах**» (с.) числится. Как юристу, ему до сих пор не пришла мысль об уголовном характере подобной аккумуляции денежных средств... причем, на фоне ширящейся гуманитарной катастрофы, к устройству которой имел самой непосредственное отношение?..

Но как только подробнее познакомишься с тем, что творит в налоговой сфере Дмитрий Анатольич с его камарильей мальчиков с накрашенными коготками, отполированными от ботиночек до макушки как женские персонажи пекинской оперы... так понимаешь, что имеешь дело с педерастами и извращенцами. Ну, пекинская опера на марше! Загляните, что эти извращенцы и педерасты внесли в Налоговый кодекс по Сколково, чтобы тут же убедиться, с кем имеем дело.

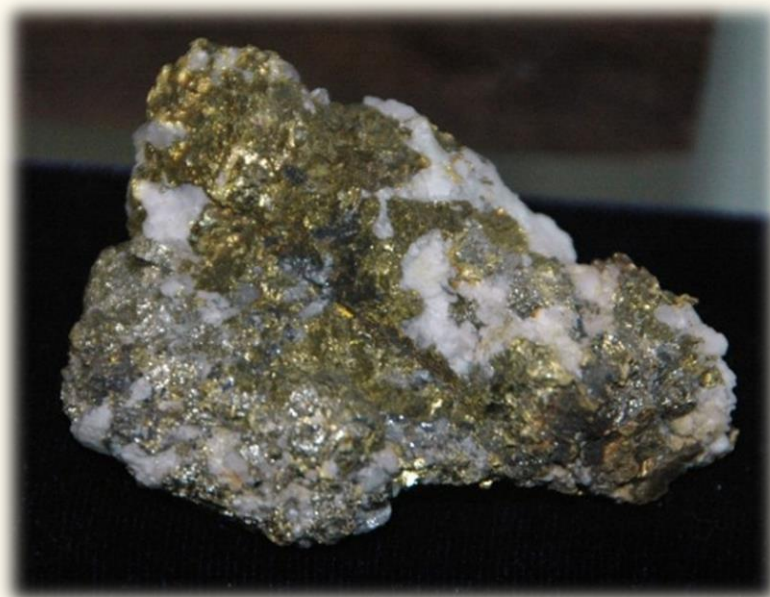
И ведь как только сообщили, что опять будет этот молью траченный Медведев со своей инвалидной командой... так ощущения именно как от пекинской оперы! Один нудеж противным голоском на одной ноте, внешний лоск... и полное отсутствие какой-либо связи с происходящим в жизни всего общества!

...А в это время, сожрав самандр из Красной книги, повысив тщательно регулируемую рождаемость поголовья, потенциальные артисты пекинской оперы рыщут в поисках, чего бы сожрать и ограбить по всему постсоветскому пространству. Давно они такой возможности ждали! Инфраструктура вся готова к заселению их особей!

23 май, 2018 г. [Эффективное сотрудничество с иностранными инвесторами](#)

Нападение на золотоизвлекательную фабрику на юге Киргизии: ущерб — \$2,3 млн

Представители инвестора рассказали высокопоставленному чиновнику о том, что сумма ущерба, нанесенного киргизско-китайскому предприятию, предварительно оценена в \$2,3 млн (свыше 143,8 млн рублей).



В ответ на это вице-премьер заявил о необходимости дождаться результатов расследования произошедшего на «Макмале» инцидента и выявить организаторов беспорядков.

ИА REGNUM напоминает, что 11 апреля 2018 года в Джалал-Абадской области Киргизии местные жители устроили митинг, потребовав от владельцев золотоизвлекающего комбината «Макамал» благоустроить район их проживания.

Затем акция, участие в которой принимали около тысячи сельчан, перерос в массовые беспорядки:

пикетчики закидали камнями дежуривших неподалеку милиционеров и, ворвавшись на территорию предприятия, начали громить и поджигать здания, технику и оборудование фабрики. [Источник](#)

БИШКЕК, 22 мая 2018, 21:27 — REGNUM Первый вице-премьер-министр Киргизии Кубатбек Боронов обсудил с руководством компании «Джи Эл Макмал Девелопинг» последствия нападения жителей Тогуз-Тороуского района Джалал-Абадской области на золотоизвлекательную фабрику «Макмал». Об этом сегодня, 22 мая, сообщила пресс-служба правительства.

Благо, что повсюду расставлены китайские болванчики, которым лишь бы денюжку на карман... Всех продадут, всё сдадут на корню... И кучненько так китайские вести пошли, стоило присмотреться к этой пекинской опере внимательнее...

Вот и бывшая культурная столица России подтянулась... Надо же! Оказывается, у нас и губернатор Полтавченко проникся красотами пекинской оперы! Ведь что только не сделаешь, лишь бы своим согражданам в душу плюнуть, обобрать как концлагерный контингент, сдав Родину по дешевке под соусом «международного сотрудничества»...



24 май, 2018 г. [Сдается в аренду Петербург. Недорого.](#)

Полтавченко рассказал о развитии сотрудничества Петербурга и Китая

С.-ПЕТЕРБУРГ, 24 мая — РИА Новости. Китай является важнейшим партнером Санкт-Петербурга по ряду направлений, в настоящее время сотрудничество между сторонами выходит на качественно новый уровень,

сообщил в интервью РИА Новости губернатор города Георгий Полтавченко.

«Китай – важнейший партнер Санкт-Петербурга по четырем ключевым направлениям. По совокупному товарообороту в 2017 году мы достигли значительного, даже для

Китая, объема в 6 миллиардов долларов. Китай также лидирует по количеству туристов, приезжающих в наш город. Их число достигло полумиллиона. И это если считать только тех, кто прибывает через пункты пропуска Северо-Западного федерального округа. Первенство у Китая и по числу иностранных студентов», — сказал он.

По словам Полтавченко, в Петербурге в настоящее время успешно работают более 400 китайских компаний в сфере промышленности, логистики, туризма, финансов. В 2017 году состоялось открытие полноценного филиала крупнейшего банка Китая ICBC. Не менее плодотворно развиваются отношения в конгрессно-выставочной деятельности. В рамках года регионального сотрудничества России и Китая проводится ряд крупных деловых форумов. Например, в феврале в Петербурге прошел второй российско-китайский деловой форум, организованный правительством Санкт-Петербурга, Государственным банком развития Китая, банком ICBC, Сбербанком и Высшей школой экономики.

«Отношения с Китайской Народной Республикой развиваются настолько интенсивно, что можно уже говорить о Санкт-Петербурге как о ключевом узле по интеграции экономики России и Китая. Учитывая большой поток китайских деловых партнеров и туристов в наш город, аэропорт «Пулково» организовал перевод всей информации для пассажиров на китайский язык. Это лишь несколько фактов, которые говорят о том, что сотрудничество Северной столицы с Китаем выходит на качественно новый уровень», — отметил губернатор. [Источник](#)

Зачем же с уничтожаемыми советскими специалистами, труд которых гробится нещадно в обнимку с китайской саранчой, форумы проводить? Они скажут, что Полтавченко не руководитель, а... комический персонаж примитивной пекинской оперы амплу Чоу... раскрашенный болван на бюджетной кормежке. И объяснят, что все наши проблемы именно по причине, что мы такое всерьез принимаем под китайские смехульки.



Ампуа Чоу

Раньше других в истории китайского театра возникло **амплуа чоу**. Термин чоу (комическая втофростепенная роль) вошел в литературу со времен юаньской драмы и сохранился в театре по сей день. В минском театре комика именовали и саньхуалянь (третье раскрашенное лицо). В пекинской музыкальной драме одновременно с чоу бытовало и более разговорное сяохуалянь

(малое раскрашенное лицо), в отличии от дахау (большого раскрашенного лица) амплуа цзин.

В традиционных пьесах большинство персонажей с невысоким социальным положением — амплуа чоу. По характеру это роли комичные и живые. Вокальные партии почти отсутствуют, диалоги и монологи часто строятся на актерской импровизации. Отличительная особенность грима — белое пятно на лице.

Актерская игра чоу менее всего подвержена канонизации, разнообразие движений зависит от фантазии и мастерства исполнителя. Роли амплуа чоу подразделяется на 2 типа: гражданский чоу и чоу-воин.

Гражданский тип чоу — это без сомнения Полтавченко, а вот чоу-воин... это же вылитый Анатолий Сердюков! И стоило лишь вспомнить, как и новость... в тему! Вот ведь как нынче с наложницами прощаются...



23 май, 2018 г. [Еще раз про любофф](#)

Экс-министр Сердюков, став главой ТСЖ, повысил плату за коммуналку всем, кроме Васильевой

Теперь жильцы дома в Молочном переулке в центре Москвы ежемесячно платят по 113 тыс. рублей вместо 53 тыс. рублей. Глава ТСЖ Сердюков ввел чистку дверных ковриков жильцам семи квартир дома за 27 тыс. 600 рублей в месяц, обязал платить по 380 тыс. рублей в год за сам факт

сбора средств за коммуналку, а администрация и охрана дома обойдутся его жильцам в 880 и 828 тыс. рублей соответственно.

Интересно также, что Сердюков изменил систему начисления платы за квартиру. Если раньше расчет производился по количеству комнат в квартире, то теперь по метражу. И если раньше Васильевой приходилось платить за свои 13 комнат в квартире, то теперь площадь ее квартиры распределена между соседями.

Решение о том, что Анатолий Сердюков возглавит ТСЖ дома в Молочном переулке в Москве, было принято в октябре прошлого года. А уже в декабре 2017 года стало известно, что жители элитного дома задолжали поставщикам услуг почти 1 млн рублей. В частности, накопились внушительные долги за отопление, свет и воду.

Сердюков покинул Минобороны после раскрытия масштабной схемы хищений госсобственности в министерстве. В итоге в 2012 году было возбуждено так называемое «дело „Оборонсервиса“», ключевой фигуранткой которого стала бывшая глава департамента имущественных отношений Минобороны РФ Евгения Васильева. Она была признана виновной в хищении более 800 млн рублей и получила пять лет колонии. В августе 2016 года суд освободил ее условно-досрочно. [Источник](#)

Бывший министр обороны России Анатолий Сердюков, став главой ТСЖ своего дома, в котором также живет экс-фигурантка дела о хищениях в «Оборонсервисе» Евгения Васильева, повысил жильцам плату за коммунальные услуги в два раза. Как сообщает Mash, повышение коммунальных платежей коснулось всех, кроме Васильевой.



Как же там эти персонажи различаются?... Потому что наша уголовная камарилья, честно признаться, нынче просто как китайцы уже — все на одно лицо. С трудом ведь на мужские и женские персонажи разделяются...

Основные типы действующих лиц: шэн (мужские персонажи), дань (женские персонажи), хуалянь (амплуа мужских персонажей с раскрашенным лицом, которые также именуются цзин (в китайской мифологии — оборотни) — злодеи, коварные предатели и прочие отрицательные персонажи, которые потому и получили второе название «хуалянь» — «раскрашенное лицо» и чоу (комические персонажи).

Амплуа, в свою очередь подразделяются на субамплуа, как-то: шэн во флеровой шляпе или гуаньшэн (чиновники в императорском дворце); шэн с веером или шаньцзышэн (персонаж с веером в руке, интеллигент с веером); шэн с фазаными перьями в головном уборе или чжисвэйшэн (выдающийся талант) и др.

И здесь, пожалуй, будет уместно вновь обратиться к содержанию фильма [«Прощай, моя наложница» 1993 года](#), напомним его содержание по чисто китайским рецензиям. Во-первых, чтобы убедиться, насколько извращенное чувство прекрасного у самих китайских зрителей... этого свинства.



10 November 2016 г. [«Прощай, моя наложница»](#)

Сегодня я хочу познакомить читателей сайта с китайским фильмом «Прощай, моя наложница», пользующийся популярностью в стране. Он выиграл «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля. Среди тех, кто посмотрел его, редко встретишь человека, невысоко оценившего этот фильм.

Действие фильма начинается в 1924 году. Проститутка Янь Хун оставляет своего маленького сына Чэн Дьеи в трупне пекинской оперы. Ученики живут в бедности, хозяин труппы очень строг. Старший ученик Дуань Сяолоу пожалел Чэн Дьеи и окружил его теплом и заботой. Он единственный друг и опора мальчика. Они часто вместе играют оперу «Прощай, моя наложница».

В ней император Сян Юй (232 г. до н.э. — 202 г. до н.э.), проигравший войну, стоит на краю гибели. Наложница Юдзи очень любит императора и кончает с собой в его присутствии. Чэн Дьеи играет роль наложницы (тогда женщинам не разрешали играть на сцене), а Дуань Сяолоу — императора. Эта опера принесла им большую популярность. Мальчики прилежно учились и стали звёздами в Пекине. С самого детства Чэн Дьеи исполняет роль наложницы. Он постепенно начинает путать реальность с вымыслом. В повседневной жизни он тоже ведёт себя как спутник Дуань Сяолоу и хочет всю жизнь играть с ним «Прощай, моя наложница». Его старший товарищ и друг влюбляется в проститутку Цзюсянь, поэтому Чэн Дьеи ревнует его. Кроме того он считает, что Дуань Сяолоу губит свою карьеру. Это начало трагедии...

Пекинская опера — традиционное китайское искусство, но сто лет назад исполнители занимали очень низкое положение в обществе. Только став знаменитым артистом,

можно было получить статус и хорошее материальное положение. Герои, вышедшие из бедных семей, стали известными благодаря совместным усилиям. Они всю жизнь исполняют «Прощай, моя наложница». Опера принесла им славу и горе.

Их жизнь сильно изменилась в 20-70-ые годы XX века. Судьбы героев хорошо отражают влияние социальных перемен в Китае на жизнь отдельных людей.

Кроме того, фильм, который произвёл на меня сильное впечатление, занимает первое место в китайских кинопоисковых системах. Фильм «Прощай, моя наложница» стоит посмотреть!

Автор: Чэнь Юйчань (Chen Yuchan), магистрант первого курса факультета русского языка Шанхайского университета иностранных языков

Главный редактор: Сюй Хун (Хи Нонг). Заместители главного редактора: Чжоу Дань (Zhou Dan), Галина Бадуева

А вот как все это воспринимается с позиций наших традиционных ценностей, без толики нынешних извращений в восприятии.



[Artafindushka](#)

10 декабря 2014 г., 21:52

Первые 53 минуты я думала, что же за наркоманское кино, да еще про каких-то извращенцев, простите, и мальчиков нетрадиционной ориентации. А к концу фильма меня охватил такой безумный восторг, что я перестала комментировать со своей извечной глуповатой иронией происходящее в кадре.

Смотреть стала, прельстившись «пекинскооперным» названием. Пекинской оперы я большой поклонник, но фильм в любимые добавила не потому, что он, в частности, о ней.

Это лучший фильм о безумцах из всех, что я видела. И никакой нетрадиционной ориентации там нет, есть просто человек, исполнитель женских ролей «дань», у которого в голове перемешалась реальность и опера. Вот он и вообразил себя наложницей, а по сюжету она до конца верна своему

государю. Государь, вернее сказать, исполняющий его роль Сяо Лоу, — человек не из сильных, хотя и умеет ломать головой кирпичи. Пел в опере — перестал петь по желанию жены. Клялся в верности жене — предал ее, когда хунвэйбины вынудили. Хунвэйбины вынудили — и он предал все, что только мог, таковы, к сожалению, революции: они силой превращают людей в предателей, а друг идет против друга, сын против отца, ученик против наставника. И на фоне этого — Наложница, становящаяся с каждым днем все безумнее и безумнее и все же — сюжет оперы остается сюжетом — до конца верной Государю, предавшего ее — женившись, оставив оперу, вернувшись в оперу и найдя напарнику замену, рассказав сверх

меры хунвэйбинам... И все же реальность не опера, а опера не реальность, и Сяо Лоу — «фальшивый государь», как он сам выразился, видя одержимость своего напарника по сцене. Последний же в этом круговороте остается «истинной наложницей».

Сцена, за которую готова ставить 10 баллов, — эпизод с хунвэйбинами и смерть жены Сяо Лоу. Это просто нечто. Феерическая антифеерия!

А в конце, по сюжету, наложница должна умереть. Так и случается: безумец лишает себя жизни мечом — символом верности. Государь проиграл большое сражение, стоя там, у костра хунвэйбинов. Наложница вынуждена убить себя.

Вот такая печальная история о том, насколько тонка грань между игрой и жизнью, о том, как повторяются вечные сюжеты, и о том, как велики и жалки безумцы. А также это история про игру судьбы. Основная тема, связанная с судьбой, — это Найденыш, подобранный когда-то Доуцзы, вопреки совету наставника, и ставший революционером, гонителем старой оперы.

Смотреть рекомендую всем, не обращайте внимание на хронометраж. [Источник](#)

То есть, девушка вполне открыта всему новому и неизведанному... воспринимая этот фильм как повествование о сдвинутых по фазе. Заметим, отнюдь не «безумцах», а вполне осознанных извращенцах.



Мне лично запомнилось искаженное страданиями лицо ребенка, закованного в кандалы (сколько же в этих кандалах обучили «звезд» пекинской оперы до него?..). Это что, «постижение прекрасного»?..

Многие могут сказать, что вот у нас разного рода растяжки в балете будут не менее жестокими... но не настолько чудовищными! И результат все же иной, с не сбитыми нравственными ориентирами.

Вот мы видим подросткового героя, который усиленно противится навязываемому ему амплу... педераста и извращенца! Может, кто-то не видел в этом фильме отвратительной сцены со стариком-педофилом, надругавшимся над юным артистом? Что, «попирай при мне в эту вазу» — тоже способствует рождению чувства прекрасного?

Сколько там этот мальчик пытается выбраться из паучьих теней пекинской оперы, продолжая петь, несмотря на все побои и издевательства, что он все же мальчик, а не девочка... И зрители вместе с оголодавшей сворой малолетней шпаны, изображающей эту самую «оперу», ждут, как он, наконец, перестанет «ломаться»... Мать — проститутка, палец оттяпали, кирпичами растягивали, железной палкой били... так уж типа можно самому понять, какая он теперь «девочка».





Символика сценического облика в китайском театре зачастую накладывается на вещи без учета их естественных свойств, она призвана не выражать сущность, а обозначать некую космическую структуру. Китайский театральный афоризм передает эстетическую тонкость театральной игры: «В правде проглядывает обман, в обмане — правда».

Театр Китая не отказался от символизма народных ритуальных зрелищ, он придал ему эстетическое качество, подчинил требованию стилистического единства. Эстетические принципы театральной традиции Китая ориентированы на совмещение символического и реального в художественном образе,

а акцент на символических качествах театрального представления не исключает интереса к исторической правде жизни и деталям быта.

Условности и символика при постановке спектаклей пекинской оперы сложились благодаря многолетней практике. Их передают личным примером из поколения в поколение и критерии в этом плане достаточно строги и, хотя на первый взгляд от актера требуется абсолютное соблюдение канонов китайского традиционного исполнительского искусства, как раз через них и проявляется индивидуальное видение и талант артиста.

Просто обнять и плакать от всей этой мерзости... Еще и совести хватает придавать этому содому с гоморрой видимость «космической структуры»... Ну, воспарили над «естественными свойствами», а дальше что? А в уникальную вазу при старичке пописать — да в койку, чтобы у товарищей был оплаченный ангажемент.

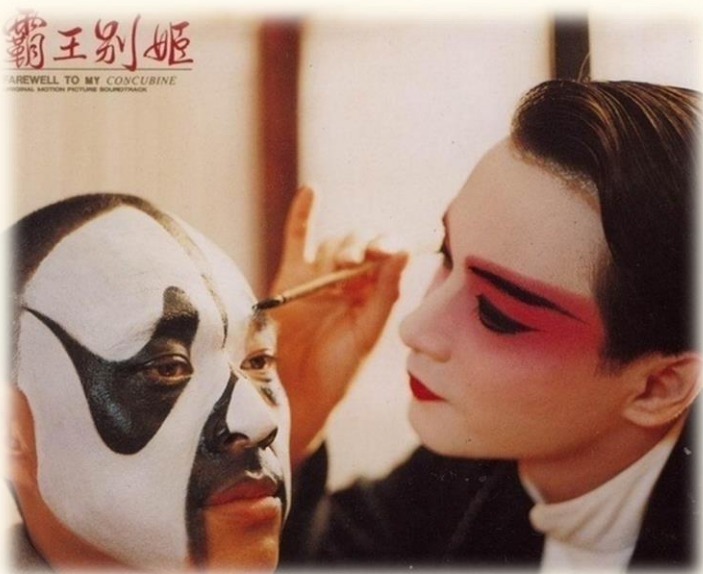
Но сколько бы рецензий я не просматривала... ни в одной нет раскрытого китайской актрисой Гун Ли образа бывшей проститутки, ставшей женой Дуань Сяолоу, которую ненавидит Чэн Дьеи.

Конечно, Чэн Дьеи считает, что раз он пожертвовал своей «естественной сущностью», став вечным персонажем наложницы, то и его старший товарищ, тыкавший ему железной палкой в рот, должен не якшаться с нормальными женщинами, а... вот так же изменить своей сущности, став педерастом.



Кадр из фильма «Прощай, моя наложница», старый учитель палкой «выбивает дурь» из повзрослевшего ученика, приехавшего его навестить

...Может быть, кого-то отпугивает аннотация? История жизни двух мальчиков, а затем мужчин вкупе со словом «наложница». Уж не очередная ли гей-тема? Нет, не гей? Хотя, желающие могут ее усмотреть. Я, все же, склоняюсь к тому, что в фильме безо всякой пошлости, режиссер показал трогательные, пронесенные через долгую непростую жизнь, в период исторических потрясений, дружбу двух личностей.



Судьба с раннего детства связала их с традиционным китайским театром, где все роли: и мужские, и женские, — исполняются мужчинами. Один из героев обладает от природы тонкими чертами лица, subtilной внешностью и слабой психической конституцией. Он не задира, не драчун. И кого, как не его, ставить на женские роли. И как бы он робко ни сопротивлялся, заявляя, что он по природе своей не девочка, жестокость учителя и врожденная внутренняя склонность подчиняться, закрепили за ним амплу преданной наложницы. Друг же — полная его противоположность.

Это абсолютный мужчина. Он смел, дерзок, не сентиментален. Не боится физической боли. Встать на защиту слабого — запросто! Подставить себя под побои, заслонив менее выносливого, — легко! Сдержат слово, коли уж сказал, что женится на проститутке, — не вопрос!

Оба они талантливые актеры. Единственная опера, которую они исполняют в течение многих лет, неминуемо заставляет их вжиться в свои роли. И если мужчине, естественным образом, легко вписаться в роль правителя, то роль наложницы требует определенной трансформации личности. И Дози, сыгранный актером

Лесли Чуном, растворяется в своей героине. Женская изящность и грациозность движений в его исполнении затмила в фильме пластику женских персонажей.

Драматизм отношений двух героев, внутренние противоречия усиливаются трагическими событиями в истории Китая. Японская оккупация, Вторая мировая война, приход к власти Компартии, Культурная революция... обвинения в измене, предательство... И если об этих страницах жизни китайского народа я имела небольшое представление из школьного курса, то в фильме режиссер наглядно (все же, полагаю, слегка смягчив) продемонстрировал ужас этих событий. Так что помимо эстетической нагрузки фильм имеет и познавательный смысл. Кстати, многие ли знают, что собой представляет традиционная пекинская опера? И каковы порядки в школе, где готовят юных актеров? До этого фильма я тоже не знала.

В общем, фильм у меня прошел на ура. Заинтересовалась другими работами режиссера Чэня Кайгэ. А фильмы с участием Лэсли Чуна переключались в мои планы дальнейшего просмотра. [Рецензия](#)

Этот уже, как видите, полностью созрел, чтобы превзойти свою «естественную сущность» и стать педерастом, в угоду китайской саранче.

Но как же все-таки с центральным женским образом в этом крошечном ужасе?..

Женщина как ненужный персонаж пекинской оперы

Чэнь Кайге, бывший хунвейбин



Чисто по-человечески хотелось бы плюнуть на эту пекинскую оперу, да и забыть, как страшный сон! Но что же делать, если эта мерзость отовсюду лезет? Вот Владимир Путин задабривает Си Цзиньпина, какое-то мороженое ему в Китай повез, поскольку в самом Китае одна химия и дерьмо в хавчик идет. А при этом наш самовыдвиженец и 76-процентщик гордо именуется «российским лидером» (см. [Был бы козёл, а морковка всегда найдется...](#)).

Ну, разве это не пекинская опера? Вышли, всем непонятно что показали, всех обманули и в душу плюнули... и поди-ка, оба еще рассчитывают войти... если уж не наследие ЮНЕСКО в качестве выдающих «лидеров», то хоть в Книгу рекордов Гиннесса.

Потом китайский лидер как попрошайка, вымогатель и рэкетиер начинает требовать каких-то невиданных преференций тупой и прожорливой китайской саранче, которой мы ничем не обязаны, но которая на воровстве у нас через бесстыжие спецслужбы, предавшие Родину, здорово задолжала обычной человеческой культуры. Ведь ведут себя хуже фашистов, на уровне самых недоразвитых представителей фауны (см. [А Алтай с лесами подарил раньше?](#)).

А поскольку нынче Китай стал центром трансплантации, а у нас тут [Синий кит](#) с непонятными мотивчиками прокатился... с принятыми истериками от тех, кто и родную мать не пожалеет, то и задумаешься, что ж так наш «лидер» перед китайцами стелется? Почки там поменял, что ли? Или почти полностью заново клонировался?.. С какой стати он так горячо доказывает, будто лез выдвигаться в президенты всего лишь второй раз? Раньше-то кто вместо него на нашей шее сидел и глумился? Не он, что ли?..

Ну, пекинская опера во всем отвратительном блеске фальшивых драгоценностей и китайских педерастов... Делаем очередной заход к уже полюбившему шедевру!



По роману Лилиан Ли. Китайская опера. Что это? Древние божества, цари и наложницы. Вечная притча о добре и зле, верности, любви и коварстве. Через столетия пронес китайский народ свои ценности. И вот череда лет с 20-х по 70-е.

История двух актеров китайской оперы, сначала мальчиков, потом уже взрослых мужчин, проходит перед нами, история жертвенной, романтической любви.

[Источник](#)

[Betelgeize](#) • 09.01.2015 в 22:22 •

шедевр кино искусства, в список любимых, почему раньше не увидела? как так режиссеру Кайгэ партия заломила руки, что через 15 лет про ту же пекинскую оперу снял уже слащавую лакированную заказуху с эзоповым названием «Навсегда зачарованный»? Зачарованного китайские делегации толкают с гордостью на кинофесты. А Наложницу рады бы смыть — настолько

правдивая историческая обнаженка, сродни оруэллскому 84, протест против коммунистов, разрушающих культуру, вызов вечным китайским устоям, где свобода личности всегда приносилась в жертву гос.системе. Явные отблески духа высвобождения Тяньяньменьских событий. Интересно, как сами китайцы относятся к фильму? опера — их нац.достояние, как для русских — баллет. Есть спец ТВ канал, ежедневно показывают классические постановки с пронзительнейшим визгом вокальной тилы. Жалко тех, кто еще не видел фильма, рекомендации — излишни.

Больше всего в этом идиотском отзыве мне нравится шаблонная фраза —

как так режиссеру Кайгэ партия заломила руки, что через 15 лет про ту же пекинскую оперу снял уже слащавую лакированную заказуху с эзоповым названием «Навсегда зачарованный»

Надо же! Типа клеймит политическую ситуацию... которой, между прочим, этот режиссер отлично соответствовал! И что толку, когда такое посмотрело таки «шедевр», а почему-то так и не увидело главного?

Вообще-то там главное — это то, как ломают ребенка (не только пользуясь полнейшей безнаказанностью и вседозволенностью, но еще и списывая все это скотство на «тысячелетнее искусство» и «народные обычаи»), делая из него педераста... Потом эти два героя пекинской оперы проходят сквозь сложный отрезок отечественной истории... от борделя к борделю, от одного пьяного дебоша — к другому. А самый этот главный герой, естественно еще и ширяется опиумом.

Затем они вместе показательно предают жену нормально ориентированного члена этой парочки извращенцев. И женщину взбесившиеся молодчики, решившие, что им наплевать на собственную «тысячелетнюю культуру» (а нам будто бы нет) — забивают ее до смерти. За что? За то, что, как донес этот напояженный извращенец, когда давно она была проституткой.

О себе он, конечно, при этом не сообщил, что сам сын проститутки и вырос в публичном доме. А о том, что вступал в половые отношения с высокопоставленными богатыми дяденьками ради высокого тысячелетнего искусства... тем более. Очевидно, из скромности умолчал.

Далее эта парочка побывала на всяких китайских помойках, где их перевоспитывали трудом. Фильм заканчивается тем, что два старичка приползают на сцену пекинской оперы... и тот, кто всегда играл наложницу, кончающую жизнь самоубийством, взял да и... сделал то же самое. Непонятно только, из-за чего было огородик городить?..

Что ему стоило поступить так несколько раньше? По крайней мере, его друг жил бы со своей женой нормально, сбежали бы куда-нибудь от этих истерических китайских фанатиков... Нет, посмотрите, какой упорный! Вот, что прививает каждому полу/мужчине пекинская опера! Он вначале свел счеты с бывшей проституткой, поскольку она мешала его другу стать активным педерастом!



Потом он с другом двинет осваивать китайские культурные воспитательные процессы, а только потом... выйдет на сцену, чтобы ныть на одной ноте... а там, небось, выяснил, что эту ноту взял да забыл...

Но прикол не только в сюжете... хотя ведь там на дружков сделал донос ученик «наложницы», поэтому вообще встает вопрос, что же там за наложницы такие были... *верные?*

Однако главный прикол, конечно с самим режиссером этого фильма. Вот небольшая справка о нем по [Википедии](#):



Чэнь Кайгэ (род. 12 августа 1952 года, Пекин, КНР) — [китайский кинорежиссёр](#), неоднократный лауреат международных кинопремий. Представитель так называемого «пятого поколения» китайских кинематографистов.

Чэнь Кайгэ родился в семье режиссёра и киноактрисы. В годы [Культурной революции](#) Чэнь примкнул к [хунвэйбинам](#). После окончания Культурной революции в 1978 году поступил в [Пекинскую киноакадемию](#), где учился вместе с [Чжаном Имоу](#), и закончил её в 1982 году.

Дебютным полнометражным фильмом Чэня стала «[Жёлтая земля](#)» (1984). Этой лентой молодой режиссёр сразу привлёк к себе внимание: «Жёлтая земля» была включена в конкурс [фестиваля в Локарно](#) и удостоена там приза «Серебряный леопард». В 1988 году Чэнь впервые был приглашён на [Каннский кинофестиваль](#), но подлинный международный успех принесла ему картина «[Прощай, моя наложница](#)» (1993), собравшая большое количество наград, включая «[Золотую пальмовую ветвь](#)» и [премию BAFTA](#).

После успеха «Прощай, моя наложница» Чэнь в 1990-е поставил ещё два исторических фильма. В 2002 году вышел его первый (и на настоящий момент единственный) англоязычный фильм «[Убей меня нежно](#)». Лента «[Клятва](#)» (2005) обозначила переход режиссёра к новому стилю, значительно отличающемуся от предыдущих его работ.^[7]

Оказывается... режиссер был в числе тех, кто публично издевался над женщинами, избивал представителей творческой интеллигенции, покуролесил с качестве истерического подонка вполне достаточно, потом сразу в кино двинул, потому что после его деятельности в качестве экстремистского молодчика очень много мест на китайском Олимпе освободилось... Ну, просто как ученик «наложницы», к торому эти садисты и бандиты приходят в тот момент, когда он все сокровища своего учителя на себя нацеплял и морду лица разукрасил под «персиковый цвет».

Простите, если человек делал такое с другими людьми, он ведь без должного покаяния никогда не станет другим, как ни пытается это доказать Кайгэ. Вроде был молод, заблуждался, все осознал. Мы хорошо знаем, кто вырастает из тех, кто кошек в детстве мучил. А здесь ведь не кошки, люди... и даже как бы почти артисты.

Здесь можно посмотреть на всю фильмографию, чтобы увидеть, как (чисто по-китайски) Кайгэ перебирает все темки и режиссерские ампула, добываясь именно международного успеха.

Вроде бы и бросил ерундой страдать после успеха «Прощай, моя наложница», но... в 2008 году возвращается к пекинской опере уже без хунвейбинского глумления, а на полном серьезе, сняв приукрашенный фильм [Мэй Ланьфан](#).

- 1984 — [Жёлтая земля](#) / 黃土地
- 1986 — [Большой парад](#) / 大閱兵
- 1987 — [Царь детей](#) / 孩子王
- 1991 — [Жизнь на струне](#) / 边走边唱
- 1993 — [Прощай, моя наложница](#) / 霸王别姬
- 1996 — [Луна-соблазнительница](#) / 风月
- 1998 — [Император и убийца](#) / 荊柯刺秦王
- 2002 — [Убей меня нежно](#) / Killing Me Softly
- 2002 — [На десять минут старше: Труба](#) / Ten Minutes Older: The Trumpet — эпизод «Сто цветков скрыты глубоко»
- 2002 — [Вместе](#) / 和你在一起
- 2005 — [Клятва](#) / 无极
- 2007 — [У каждого своё кино](#) / Chacun son cinéma — эпизод «Деревня Чжансю» (朱辛庄)
- 2008 — [Мэй Ланьфан](#) / 梅兰芳
- 2010 — [Сирота из рода Чжао](#) / 赵氏孤儿
- 2012 — [Пойманные в сеть](#) / 搜索
- 2015 — [И сошел монах с гор](#) / 道士下山
- 2017 — Легенда о коте-демоне

Больше всего в перечне наград мне нравится «Золотой петух»... кто бы сомневался!



Мэй Ланьфан - китайский [фильм-биография](#) об известном [актере Пекинской оперы Мэй Ланьфане](#).

[Фильм](#) вышел в [прокат 5 декабря 2008 года](#). Режиссёр — [Чэнь Кайгэ](#).

В [2009 году](#) фильм был номинирован на премию «[Золотой медведь](#)» [Берлинского кинофестиваля](#).

- Юй Шаоцунь в роли молодого Мэй Ланьфана.
- Леон Лай в роли Мэй Ланьфана.
- [Чжан Цзы](#) в роли [Мэн Сяодун](#), любовницы Мэй Ланьфана.
- Ван Сюэци в роли [Тань Синьпэя](#).
- Сунь Хунлэй в роли Ци Жушаня.
- Чэнь Хун в роли Фу Чжифан, жены Мэй Ланьфана.
- Андо Масанобу в роли японского армейского офицера, увлеченного Пекинской оперой, друга Мэй Ланьфана.

Награды:

Asian Film Awards ([Гонконг](#), 2009): лучший дебют исполнителя — Юй Шаоцунь.

Золотая лошадь ([Тайвань](#), 2009): лучший дебют исполнителя — Юй Шаоцунь; лучший актер второго плана — Чжан Цзы.

Золотой феникс ([Китай](#), 2009): лучший дебют исполнителя — Юй Шаоцунь.

[Золотой петух](#) ([Китай](#), 2009): лучший фильм; лучший актер второго плана — Ван Сюэци.

Что же это за «культурная революция», в ходе которой над всеми поиздевались, окончательно попрали человеческое достоинство, докатились и до публичных избиений на какой-то манер средневековой дикости, когда и не скажешь, будто у этого сброда хоть какая-то имеется культура не заемная и не ворованная... а после у них и хунвейбины все оказались... самыми культурными!

Великая пролетарская культурная революция

Руководители партийных и государственных органов, преподаватели и интеллигенция отправлялись на «перевоспитание». Воспитывалось «маоцзенуство», культ личности.



«Великая пролетарская культурная революция» — серия идейно-политических кампаний 1966—1976 годах в Китае, развёрнутых и руководимых лично Председателем [Мао Цзэдуном](#), либо проводимых от его имени, в рамках которых под предлогами противодействия возможной «реставрации [капитализма](#)» в [КНР](#) и «борьбы с внутренним и внешним [ревизионизмом](#)» выполнялись цели по дискредитации и уничтожению политической оппозиции.

Основная причина «культурной революции» заключалась в расколе, который наметился в КПК после завершения кампании [Большого скачка](#). Лю Шаоци, избранный в 1959 году на пост Председателя, а также другие лидеры партии стали сомневаться в правильности курса, который диктовал стране Мао. На новом посту Лю стал постепенно проводить экономическую и социальную политику, которая была направлена на поддержание мелких предпринимателей. В конце 1965 года, когда Мао был подкошён болезнью, он вместе с Чжоу Эньлаем и Дэн Сяопином провели секретное заседание, содержание которого неизвестно историкам, однако известно, что Мао расценил его действия как попытку ревизионизма и посягательство на своё место в партии. Оправившись от болезни, он приступил к решительным действиям по борьбе с оппозицией в партии, результатом чего и стала «культурная революция».

«Культурная революция» привела не только к широкомасштабным репрессиям против партийной оппозиции, но и к гонениям на интеллигенцию, разгрому [КПК](#), общественным организациям

репрессиям против партийной оппозиции, но и к гонениям на интеллигенцию, разгрому [КПК](#),

общественных

организаций

(КСМК, профсоюзов, пионерской организации и т. д.), нанесла колоссальный урон культуре и образованию, отразилась на внешней политике.

Термин «культурная революция» появился в России в «Манифесте анархизма» братьев Гординых в мае 1917 года; в советский политический язык введён В. И. Лениным в 1923 году в работе «О кооперации»: «Культурная революция — это... целый переворот, целая полоса культурного развития всей народной массы»

Культурная революция — это подмена нормальных человеческих понятий — извращенными. Это продолжение пекинской оперы в политике! Это как назвать Владимира Путина, только что победившего в лживых нарисованных выборах, где он и баллотироваться права не имел, — «лидером»!

Это когда ведь «ради искусства»! И не какого-то, а тысячелетнего, ёшкин кот. Это когда толпа терзает женщину, которую раньше сделали проституткой на потребу вонючему быдлу, но в точности так же, как до этого сына проститутки сделали разукрашенным педерастом, ноющим на одной ноте, выбивая из него и мужское и человеческое достоинство самыми отвратительными и жестокими приемами.

Нет, нравится пекинская опера? Любите это явление субкультуры молча, никому не навязывая. Потому что сами видите, чем заканчиваются все потакания таким «явлениям» в качестве «культуры».



Балет «Нурiev» в Большом театре

Думаю, побили бы палками нынешних деятелей, поставили бы покаяться перед всеми в разбазаривании средств на всякую ерунду вроде голожопого балета «Нуриев» с декламациями стишком и прочими элементами пекинской оперы, — так никто бы потом не делал вид, будто разучился отличать настоящее искусство от его профанации с целью бюджетного распила и потакания дурным вкусам извращенцам из нашей «элиты».

Вон как Джеки Чан с теплотой вспоминает, как его лупили палкой в школе пекинской оперы! Утверждает, что это ему на пользу пошло. И хорошо, что он все же в пекинской опере побывал, а не в хунвейбинах...



Хунвейбины (*кит. трад.* 紅衛兵, *унп.* 紅衛兵, *пиньинь*: *hóng weibīng*, *палл.*: хунвэйбин, «красные охранники», «красногвардейцы»)^[1] — члены созданных в 1966—1967 годах отрядов студенческой и школьной молодёжи в *Китае*, одни из наиболее активных участников *Культурной революции* наряду с *цзаофанями* и другими.

Отряды хунвейбинов были созданы для борьбы с противниками *Мао Цзэдуна* во время проведения *культурной революции*, начавшейся с лозунга «*огонь по штабам*». Хунвейбинские группировки юридически считались автономными и действовавшими в соответствии с собственным пониманием *марксизма*; в действительности они действовали согласно общим указаниям Мао и некоторых других лидеров партии. Хунвейбинские группировки отличались крайним

пренебрежением к традиционной культуре, крайней жестокостью по отношению к людям и неуважением к правам личности.

Они использовались властями для репрессий и подавления свобод. Впоследствии деятельность хунвейбинов была резко осуждена не только мировой общественностью, но и в *Китае*.

Среди хунвейбинов существовали серьёзные противоречия. Часть хунвейбинов была детьми зажиточных людей и кадровых работников, большая же часть была детьми рабочих и крестьян. В соответствии с этим организации хунвейбинов делились на

«красных» (условно «дети богатых») и «чёрных» (условно «дети бедных»). Между этими группировками случались серьёзные противоречия.

«Постановление ЦК КПК о Великой пролетарской культурной революции» от 8 августа 1966 года сообщало:

«

Отважным застрельщиком выступает большой отряд неизвестных дотеле революционных юношей, девушек и подростков. Они напористы и умны. Путём полного высказывания мнений, полного разоблачения и исчерпывающей критики с помощью «дацзыбао» («газет, написанных большими иероглифами») и широких дискуссий они повели решительное наступление на открытых и скрытых представителей буржуазии. В таком великом революционном движении им, разумеется, трудно избежать тех или иных недостатков. Однако их революционное главное направление неизменно остается правильным. Таково главное течение великой пролетарской культурной революции, таково главное направление, по которому она продолжает двигаться вперёд.

»



Хунвейбины подвергали «критике» (то есть унижениям и физическому насилию, как правило, публичному) так называемых «облечённых властью и идущих по капиталистическому пути», «чёрных ревизионистов», «противников Председателя Мао», профессоров и интеллигентов; уничтожали культурные ценности в ходе кампании «Сокрушить четыре пережитка». Осуществляли массовую критику с помощью дацзыбао (стенгазет).



В «докладе» далее говорится, что «революционные учащиеся» применяли самые разнообразные методы извращённых физических истязаний, чтобы добиться от жертв нужных им признаний. Они затаскивали человека в тёмную комнату и били, а затем спрашивали, является ли он «агентом горкома». Если тот отрицал, издевательства продолжались. Истязуемого выволакивали во двор, ставили на табуретку под палящее солнце с согнутой спиной и вытянутыми вперёд руками, приговаривая при этом: «Солнце Мао Цзэдуна, пали нечисть». Затем хунвейбины выбивали табуретку из-под ног, вновь затаскивали в комнату и били; потерявших сознание кололи иглами. Арестованным не давали ни есть, ни пить^[2].

1 июня 1966 года после прочтения по радио дацзыбао, сочинённого Не Юаньцзы,

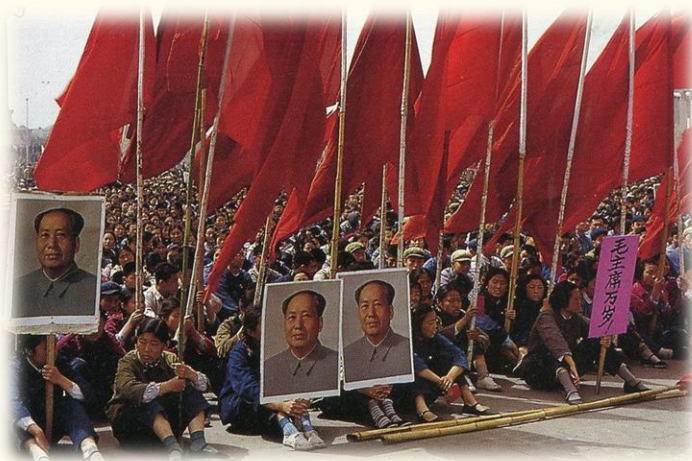
преподавательницей философии пекинского университета: «Решительно, радикально, целиком и полностью искоренением засилья и зловерные замыслы ревизионистов! Уничтожим монстров — ревизионистов хрущёвского толка!» миллионы школьников и студентов организовались в отряды и без труда начали выискивать подлежащих искоренению «монстров и демонов» среди своих преподавателей, университетского руководства, а затем среди местных и городских властей, которые пытались защищать преподавателей. На «классовых врагов» вешали дацзыбао, напяливали шутовской колпак, иногда надевали униженные лохмотья (чаще на женщин), раскрашивали лица чёрными чернилами, заставляли лаять по-собачьи; им приказывали идти нагнувшись или ползти. Роспуск 26 июля 1966 года учащихся всех школ и университетов на шестимесячные каникулы способствовал разгулу молодёжи и пополнению рядов хунвейбинов дополнительными 50 миллионами несовершеннолетних учащихся.

Новый министр общественной безопасности Се Фучжи заявил перед собранием сотрудников китайской милиции: «Мы не можем зависеть от рутинного судопроизводства и от уголовного кодекса. Ошибается тот, кто арестовывает человека за то, что он избил другого... Стоит ли арестовывать хунвейбинов за то, что они убивают? Я думаю так: убил так убил, не наше дело... Мне не нравится, когда люди убивают, но если народные массы так ненавидят кого-то, что их гнев нельзя сдержать, мы не будем им мешать... Народная милиция должна быть на стороне хунвейбинов, объединиться с ними, сочувствовать им, информировать их...»



В университете города Сямынь в провинции Фуцзянь вывесили дацзыбао следующего содержания: «Некоторые [преподаватели] не выдерживают собраний критики и борьбы, начинают плохо себя чувствовать и умирают, скажем прямо, в нашем присутствии. Я не испытываю ни капли жалости ни к ним, ни к тем, кто выбрасывается из окна или прыгает в горячие источники и гибнет, сварившись заживо».

Министерство транспорта осенью 1966 года выделило хунвейбином бесплатные поезда для разъездов по стране с целью «обмена опытом».



Хунвейбины сожгли декорации и костюмы к спектаклям Пекинской оперы: в театрах должны идти только написанные женой Мао «революционные оперы из современной жизни».

В течение десяти лет они были единственным жанром сценического искусства, разрешённым официальной цензурой. Хунвейбины громили и жгли храмы и монастыри, снесли часть Великой китайской стены, употребив вынутые из неё кирпичи на постройку «более необходимых» свинарников.

Отряды хунвейбинов отрезали косы и сбривали крашенные волосы у женщин, раздирали слишком узкие брюки, обламывали высокие каблуки на женской обуви, разламывали пополам остроносые туфли, заставляли владельцев магазинов и лавок менять название. Хунвейбины останавливали прохожих и читали им цитаты Мао Цзэдуна, обыскивали дома в поисках «доказательств» неблагонадёжности хозяев, реквизируя при этом деньги и ценности.

Осенью 1967 г. Мао применил армию против хунвейбинов, которых он теперь изобличал как «некомпетентных» и «политически незрелых». Иногда хунвейбины оказывали сопротивление армии. Так, 19 августа в город Гуйлинь после долгой позиционной войны вошли 30 тысяч солдат и бойцов народной крестьянской милиции. В течение шести дней в городе истребили почти всех хунвейбинов. Мао угрожал, что если хунвейбины будут драться с армией, убивать людей, «разрушать транспортные средства» или «жесть костры», они будут «уничтожены». В сентябре 1967 г. отряды и организации хунвейбинов самораспустились. Пятеро главарей хунвейбинов вскоре были высланы работать на свиноферме в

глубокой провинции. 27 апреля 1968 г. нескольких руководителей «бунтарей» в Шанхае приговорили к смерти и публично расстреляли. Осенью 1967 г. миллион

молодых людей (а в 1970 году 5,4 миллиона) были сосланы в отдаленные районы, многие пробыли там более десяти лет^{[3][4]}.

Редакция «[Комсомольской правды](#)» просила [Михаила Шолохова](#) дать статью о движении хунвейбинов, однако тот отказался, по словам собкора газеты ответив: «...Сам я не знаю, что там происходит. Мне говорили, что идёт борьба с бюрократией. Жестокая, азиатская»^[5].



Сувенирная кружка со словом «Хунвейбин» (выполненным в стиле хунвейбинских повязок), и лозунгом «Прогоним весь иностранный сброд!»



Никита Хрущев и Мао Цзедун

Это все свинство вошло уже в наше сознание... ненадолго, а потом ушло, поскольку никому такое помнить не хочется. И кто ж знал, что после всего эти хунвейбины начнут фильмы шедевральные снимать как раз про пекинскую оперу?

Лирика, посвящённая хунвейбинской тематике

- Песня [Юлия Кима](#) «Ой, не плюйтесь, хунвейбины...» (1965)
- Песня [Александра Городницкого](#) «Марш хунвейбинов» (1966—1970)

Песня [В. Высоцкого](#) «Хунвейбины» (1966):

Возле города [Пекина](#) ходят-бродят хунвейбины
И старинные картины ищут-рыщут хунвейбины
И не то что хунвейбины любят статуи-картины —
Вместо статуй будут урны революции культурной.

Песня известна своим ироническим припевом:

И ведь главное, знаю отлично я,
Как они произносятся.
Но что-то весьма неприличное
На язык ко мне просится:
Хун-вей-бины...

- Песня [В. Высоцкого](#) «Гогер-Могер» (1974)
- Песня группы «[Ляпис Трубецкой](#)» «Красный факел» с альбома «[Культпросвет](#)» (2009):



*Красный факел не погас —
Хунвейбины среди нас.*

Так что у нас были в курсе, что там творят «идейные» хунвейбины. И скажете, все эти мерзавцы не знали, что делали с самого начала? Нет, как раз «творческий рост режиссера Чэнь Кайгэ выдает все китайские «народные» идейки с головой.

Разве он не разоблачает несчастного педераста-«наложницу» до конца? Да он просто глумится над ним! Ведь в фильме «Прощай, моя наложница» — все является глумлением! Фильм и задуман в качестве чисто хунвейбиновского глумления и над пекинской оперой, над ее «артистами», площадными фиглярами и балаганными скоморохами.

Он показывает, что это какой-то затхлый застойный мирок, мимо которого проносилось время, а вдруг жизнь ворвалась к ним с толпой хунвейбинов и с теми «культурными ценностями», которые они как бы несли людям. Воспитали... вполне достойных уродов! Достойных их высокого искусства.

Но какое может быть раскаяние в бывшем хунвейбине... при такой концовке? Он нисколько не раскаивается! Ведь весь образ наложницы-педераста — это пародия на образ Мэй Ланьфана! Ведь в фильме используются даже широко известные поговорки и отклики именно о Мэй Ланьфане, причем, слово в слово!

Прежде всего, что надо свою жену привести на спектакль, чтобы она посмотрела, какой должна быть женщина! Да-да, жена друга этой прекрасной наложницы сподобилась вполне посмотреть, что та за фифа...

Думаю, режиссер вообще хотел этим фильмом... оправдаться. Значит, сам многих этих деятелей отправлял на перевоспитание навоз жрать.

Но мы же знаем, что такое уже не перевоспитаешь... слишком много физических сил вложено в «воспитательный процесс». Да и сам Чэнь Кайгэ что не слишком перевоспитался, да? Однако смешнее всего, что ему пришлось потом снимать настоящую биографию Мэй Ланьфана за приз... золотого петуха. Символично.



«Прощай, моя наложница»,ю учитель избивает двух «звезд» пекинской оперы палкой при жене одного друзей, стоящей на заднем плане

С одной стороны, картина, кажется, о театре — сначала упорные тренировки, потом главные действующие лица — звезды подмоштков. Но режиссер Чэнь Кайге использует оперу как некое воплощение одного из оплотов национального самосознания, как

фигуранта былых традиций и ценностей. Гибель империи (что так же была отменно продемонстрирована Бертолуччи в «Последнем императоре») отчетливо создает основной нерв картины. Последствия культурной революции оказались катастрофическими – полный крах всего бывшего в стране с населением более миллиарда человек. А одна из последних кульминационных сцен отчетливо проводит параллель с «нашим» неизвестным – Полиграфом Полиграфовичем Шариковым.

И своеобразный любовный треугольник, что возникает в картине, недвусмысленно пытается сказать зрителю о том метании, что испытывал великий народ. Исполнитель роли наложницы — как чистая совесть, пытается убедить своего брата по сцене, насколько низменно любить местную проститутку. Измена или даже предательство его высочеству пекинской опере – именно так расценивается этот порок и осуждается, словно самый страшный из грехов. Но и высокая идея служения имеет оборотную сторону медали – чересчур полное отождествление себя со сценическим образом наложницы, что приводит к постыдным прегрешениям, выливающееся, в итоге, еще и в опийный сюрреалистический бред. [Источник](#)

А национальное самосознание у китайцев вовсе не в пекинской опере, а именно в культурных революциях силами таких вот хунвейбинов. Они вначале сделают свои делишки... вдоволь удовлетворят кровожадность... чисто, чтобы там судьбы и жизни поломать, женщин поубивать всласть... что, кстати, целиком соответствует методам воспитания артистов пекинской оперы... а потом всей этой китайской опереттой вывалят нам на шею — разорять государство и рушить наши жизни... Как же нам-то без тупой китайской саранчи с ее оперетками и фиглярством недоразвитых?

И вот не зря наш «лидер» мороженку привел китайскому «лидеру». Уж даже и не знаю, к чему бы такие названия в наших СМИ накануне визита Путина?.. Выделили главное, как говорится.



© Public Domain Си Цзиньпин (слева) с отцом и братом, 1958 г.

01.06.2018 г. «Пил со свиньями из одного ведра». Как Си Цзиньпин пришёл к власти

Си Цзиньпин родился 1 июня (по другой версии – 15 июня) 1953 года в Пекине в семье видного партийного чиновника Си Чжунсюня. Отец будущего вождя вступил в Компартию еще в 30-х годах, был партизанским командиром, воевал против Гоминьдана и японцев, на заключительном этапе гражданской войны в Китае возглавил войска в северо-западных провинциях страны. После победы карьера отца Си резко пошла вверх. Он вошел в ближайшее окружение Мао, был назначен сначала начальником отдела пропаганды ЦК партии, а в 1959 году стал запредом Госсовета КНР — фактически вторым лицом в стране.

Проблемы начались после того, как в стране провалился великий замысел Мао — стратегия «Большого скачка». Великий кормчий по примеру

Сталина попытался провести ускоренную индустриализацию. Однако многочисленные ошибки привели к масштабному голоду, который по некоторым данным унес жизни 45 млн китайцев. В числе других руководителей в этом провале был обвинен и Си Чжунсюнь. Его вместе с семьей сослали в провинцию, где он стал директором тракторостроительного завода.

Но на этом падение семьи Си не закончилось. В 1967 году в Китае под предлогом борьбы с «внутренним и внешним ревизионизмом» началась «культурная революция». Её движущей силой стали молодые люди — школьники и студенты, которые с позволения властей громили школы и неблагонадёжные партийные отделения, избивали учителей, чиновников, духовенство. Под раздачу попал и отец Си. Его избили до полусмерти, заставили на коленях молить о прощении, после чего отправили в трудовой лагерь.

13-летний Си Цзиньпин вместе с матерью, сестрой и братом как родственники «контрреволюционера» были приговорены к самой грязной и позорной работе — уходе за свинарником.

«Я помню постоянное чувство голода и холода. Ещё я помню ежедневный тяжёлый труд, побои надзирателей и постоянное одиночество. В течение почти семи лет моим домом был грязный хлев со свиньями. Я спал на кровати из кирпичей, укрываясь старым одеялом, которое кишело блохами. Я пил со свиньями из одного ведра», — вспоминал много лет спустя сам Си Цзиньпин об этой поре.

Из грязи в князи

Новый рассвет в жизни семьи Си наступил в 1976 году после смерти Мао. К власти пришел реформатор Дэн Сяопин. В свое время он и сам пострадал от «культурной революции». Возглавив страну, он постарался реабилитировать большинство жертв репрессий. Молодой Си Цзиньпин был принят в партию. Вскоре он получил возможность уехать в Пекин и поступить на учебу на химико-технологический факультет университета Цинхуа.

В 1978 году был реабилитирован Си Чжунсюнь. Сначала его восстановили в должности директора завода, потом по протекции Дэн Сяопина он стал губернатором богатой южной провинции Гуандун. Это резко увеличило социальный статус его отпрыска. В столице младший Си с отличием закончил университет, стал секретарем члена ЦК партии Гэн Бяо и женился на одной из главных китайских красавиц того времени — дочери посла КНР в Великобритании Кэ Сяомин. В подарок от родственников молодожены получили роскошные апартаменты в элитном районе Наньшагоу в западном Пекине.

Однако брак оказался несчастливым. Выросшая в Лондоне элегантная образованная Кэ терпеть не могла блеклый по сравнению с британской столицей Пекин и тяготилась ролью жены китайского чиновника, каждый шаг которого находится под наблюдением. По воспоминаниям иностранных дипломатов, живших по соседству, чуть ли не каждый день в апартаментах супругов гремели скандалы. В 1982 году Кэ Сяомин бросила мужа и уехала в Англию. Возможно, это могло бы негативно сказаться на карьере Си, если бы он тут же не уволился со всех постов и не попросил в качестве наказания отправить его в отдаленную провинцию. Поведение молодого человека оценили. Благодаря дружбе отца с Дэн Сяопином его назначили мэром города Чжэндин, расположенного на побережье Желтого моря.

Наверх, с олимпийским упорством

За 3 года Си Цзиньпин сделал из вверенного ему бедного города новый туристический центр. Здесь он приобрел репутацию западника, который опирается на передовые технологии. В 1985 году Си был переведен в более крупный город Сямэнь, где проявил себя ещё и как верный государственный. Во время событий на площади Тяньаньмэнь, когда в Пекине шумели студенческие митинги в поддержку либерализации, Си жёстко подавил попытки организовать аналогичные волнения во вверенном ему городе. За это он был назначен партийным начальником провинции Фуцзянь и первым секретарем окружной парторганизации китайской армии.

Казалось, еще немного, и Си с триумфом вернется в Пекин. Однако ему пришлось подождать. Лишь в 2002 году, когда во главе страны встал Ху Цзиньтао, Си наконец получил должность губернатора богатейшей китайской провинции Чжэньцзян и возможность претендовать на высшую власть в стране.

Когда в 2007 году пришла пора подбирать наследника Ху Цзиньтао, в круг его возможных сменщиков попали четыре человека. Первым был Си Цзиньпин. Другой, Ли Кэцян делал карьеру в Коммунистическом союзе молодежи. Третий, Чжоу Юнкан был членом так называемой «армейской группы», поскольку занимал пост министра общественной безопасности КНР.

Наиболее вероятным же приемником считался Чэнь Ляньюй, глава Шанхайского обкома. И именно он был отсеян первым. Уверенный в своей победе, Чэнь стал держаться неосторожно и даже позволил себе критику решений Ху Цзиньтао. Но в 2006 году он был внезапно арестован по подозрению в хищении \$400 млн из шанхайского Пенсионного фонда и приговорен к 18 годам лишения свободы.

Следствие курировал лично товарищ Си — к тому моменту он был назначен мэром Шанхая. Руководство главным экономическим центром Китая само по себе почетно, однако Си ко всему прочему курировал проведение в стране Олимпиады-2008. Именно она и сыграла решающую роль в его судьбе. Победа китайской сборной резко повысила шансы нового шанхайского градоначальника в политической гонке.



www.globallookpress.com Си Цзиньпин на встрече с фермерами, 2009 г.

Из генсеков — в императоры?

Новым генсеком КПК Си Цзиньпин был избран в 2012 году. А вскоре стал и председателем республики. Впрочем, его восхождению на политический олимп сопутствовала одна загадочная история.

За месяц до съезда Си Цзиньпин внезапно пропал из публичной политики. Были отменены его встречи с российскими министрами, госсекретарем США Хиллари Клинтон. Китайские СМИ сообщали о болезни. Однако, как писала *Washington Post*, истинной причиной стала драка, которая произошла на закрытом совещании с участием Си и его оппонента Чжоу Юнкана. Дискуссия на встрече переросла в ссору и Си получил удар обломком стула от взбешенных сторонников Юнкана. Якобы, чтобы

скрыть следы побоев, ему и пришлось некоторое время не появляться на публике. Правда это или нет, неясно.

Как непонятно и то, какую роль в конечной победе Си Цзиньпина сыграл его второй конкурент Ли Кэцян.

Вскоре после избрания Си он возглавил китайское правительство. Очевидно, два преемника смогли договориться и объединиться.

Так или иначе, через полгода после прихода к власти Чжоу Юнкан был арестован, обвинен в коррупции и приговорен к пожизненному заключению. Он стал первым в ряду китайских высокопоставленных чиновников, обвиненных в воровстве.

Вообще, коррупционная кампания стала лейтмотивом первой пятилетки товарища Си. С 2013 по 2018 год спецслужбы возбудили дела против 1,5 млн китайских чиновников. Кампания прошла под лозунгом «охоты на мух и тигров» («мухи» — мелкие чиновники, «тигры» — партийные акулы). Две трети обвиняемых отделались увольнением с должностей и исключением из партии, сотни тысяч высших партийных чиновников получили крупные сроки или даже были расстреляны.

Кампания позволила Си получить широкую народную поддержку и зачистить партию от наиболее грозных оппонентов. В результате, на очередном всекитайском съезде осенью 2017 года в составе нового ЦК не оказалось ни одного человека, который мог бы стать приемником Си в 2022 году. А изменения в Конституции Китая, отменившие ограничение на количество сроков правления для первого лица, окончательно обозначили планы Си остаться у власти на третий срок, фактически превращая его в нового императора.

«При Си Цзиньпине Китай окончательно сделал заявку на то, чтобы стать ведущей мировой державой», — отмечает руководитель факультета мировой экономики и международной политики ВШЭ Александр Лукин. Но наряду с успехами, у страны наметились и серьезные трудности. Приход к власти Дональда Трампа ознаменовался ухудшением американо-китайских отношений и даже началом небольшой торговой войны. Всё это — на фоне замедления темпов роста китайского ВВП.

«Раньше рост ВВП страны во многом обеспечивался за счет вложений и строительства внутренней инфраструктуры. Сейчас вся страна фактически застроена, китайскому бизнесу надо находить новые внешние рынки, но сделать это тяжело, потому что надо напрямую конкурировать с европейцами и американцами», — отмечает эксперт. Сможет ли Си справиться с надвигающимися проблемами, неясно. Но в любом случае именно следующие 5 лет его правления могут стать для Китая решающими.



www.globallookpress.com Си Цзиньпин

- [Плов по-китайски. КНР медленно поглощает экс-советскую Среднюю Азию](#)
- [Остаемся на бобах. Заработает ли Россия на торговой войне США и Китая?](#)
- [Море раздора. Что делать России в конфликте вокруг Южно-Китайского моря?](#)
- [«Америка не превыше всего». К чему приведет торговая война США с Китаем](#)
- [Зачем в Китае снимают ограничение на время правления председателя КНР?](#)

Ищите женщину!



Сию и думаю, что как все-таки замечательно, что ИАД разобрала на основе системного анализа цивилизованные пути развития человечества, отраженные как раз в большом искусстве, что является (по ее же определению) прерогативой сложившейся нации.

Вот китайцы, прославившись только в воровстве чужих идей и присвоении чужого прям как своего собственного и исконного, утверждают, будто их собственной цивилизации

четыре тысячи лет. А мы же понимаем, что ни один народ такой «цивилизации» не выдержит, поскольку природа этой «цивилизации» не выдерживает.

Но ведь в цивилизации главное — сближение позитивного права и естественного... А у них там лишь недавно, причем, сразу после того, как китайцы влезли в российскую золотодобычу, разрешили цензы на деторождение снять. И это ведь не говорит о цивилизованности ни тех, кто там размножается со страшной силой, ни тех, кто им пытается размножение регулировать. Там какая-то дикость и свинство!

Цивилизация — это, прежде всего, нравственное развитие и общества и каждого его члена. Здесь мимикрия под цивилизацию, за которой нет даже поверхностной культуры. И все замечательно проверяется, в первую очередь, на женщинах! Общественная культура — это всего лишь насколько комфортно женщине в этом обществе.

В фильме «Прощай, моя наложница» мы видим, как два дружка замечательно сдают единственную женщину из их троицы, зная, что сейчас ее при них забьют намертво. Причем, женщина накануне этого хунвейбиновского аутодафе со слезами просит своего мужа не предавать ее... На что муж ее горячо уверяет что, конечно, он ее не предаст, как она могла такое подумать?

А ведь если вспомнить весь сюжет, то именно ей муж обязан спасением при японцах, поскольку его дружок отказывался им петь ради его спасения, только жена его уговорила, вдобавок обманув, что сразу уйдет от мужа. Да, она не ушла, пение при японцах им даже припоминали... но каждый делает ошибки, тем более, настолько несовершенное существо, как женщина. Что ж теперь, под палки хунвейбинов ее подставлять?.. Впрочем, если речь идет о спасении собственной шкуры, здесь оба высоких артиста всегда заодно.





«Прощай, моя наложница» (англ. Farewell My Concubine) — китайский фильм 1993 года режиссёра Чэнь Кайгэ и одна из центральных работ движения пятого поколения, которое привлекло внимание всего мира к китайским режиссёрам.^[1]

Подобно другим фильмам пятого поколения, «Прощай, моя наложница» исследует влияние политической нестабильности в Китае в середине XX века на жизнь отдельных людей, семей и групп, в данном случае показаны две звезды труппы Пекинской оперы и

женщина, которая идёт между ними.

Фильм является экранизацией романа Лилиан Ли, которая также является одним из сценаристов телеверсии. Картина удостоена Золотой пальмовой ветви МКФ.

Вот стоит такая педерастическая «семейка» перед проституткой, решившей стать порядочной женщиной, создать семью, уйти от навязанного ей обществом жесткого амплуа.

Интересно, что эта женщина хоть и уважает занятие будущего мужа, но никакого смысла не видит во всей этой пекинской опере. От нее, то и дело, слышатся реплики: «Далась тебе эта опера! Опера-опера!..» И в целом, подняв достаточно большой пласт материала по этому явлению... лично я с ней полностью согласна.

Гун Ли (р. 31 декабря 1965 года) — китайская актриса, получившая международное признание благодаря работе с режиссёром Чжан Имоу и способствовавшая популяризации китайского кино в Европе и США. Обладательница многочисленных премий, включая две награды «Золотой петух», премии Национального совета кинокритиков США, Берлинского, Каннского, Венецианского кинофестивалей. Обладательница почётного звания «Артист Мира».

Международную популярность актриса завоевала, снимаясь в фильмах Чжан Имоу, который одновременно являлся и её возлюбленным (но не мужем). Их третья совместная работа «Зажги красный фонарь» была номинирована на «Оскар» как «Лучший фильм на иностранном языке», а картина «Цю Цзюй подаёт в суд» была признана лучшей на Венецианском кинофестивале 1992 года. Однако уже



спустя три года Гун Ли и Чжан Имоу разорвали отношения и прекратили сотрудничество, что, впрочем, не отразилось на популярности актрисы, которая продолжила сниматься в картинах теперь уже других режиссёров. Первой серьёзной ролью у другого режиссёра стала роль в фильме *Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» (1993)*.



В ноябре 1996 года Гун Ли вышла замуж за сингапурского табачного магната, а в 2008 году актриса сменила китайское гражданство на сингапурское.

Гун Ли, пятый ребёнок в семье, родилась в городе *Шэньян* провинции *Ляонин*. Её отец, Гун Лицзэ (*кит. 巩力泽*), был профессором экономики в *Ляонинском университете* (*англ. русск.*), а мать, Чжао Ин (*кит. 赵英*), которой к моменту рождения Гун Ли исполнилось сорок лет, была материаловедом в том же университете.

Девушка росла в *Цзинане*, центре провинции *Шаньдун*, куда её семья переехала вслед за родителями, которые в скором времени после рождения дочери получили работу в *Шаньдунском университете* (*англ. русск.*). Как вспоминала мать актрисы, вторая дочка была незапланированным ребёнком и у родителей

Гун Ли была мысль оборвать беременность, но по настоянию старших членов семьи они решили оставить ребёнка^[1].

Уже в раннем детстве Гун Ли проявляла способности к пению и актёрские задатки: она в точности повторяла специфику разговора других людей, как то, жестикация, выражения лица, даже акцент и тембра голоса^[2]. Её любимым фильмом была картина «Красные охранники на озере Хонлу» и, как вспоминала мама актрисы, девочка часто напевала строки из песни к киноленте, ровно как и другие фразы из понравившихся ей композиций. В то время ей ещё не исполнилось и четырёх лет^[3]. Проявление интереса к искусству у маленькой Гун Ли не стало совершенной неожиданностью для родителей, поскольку в молодости и они принимали участие в певческих и танцевальных конкурсах. Однако Ли Цзэ надеялся, что младшая дочь, как и остальные дети, будет усердно учиться, поступит в университет и пойдёт по его стопам, отнюдь не возлагая надежды на её карьеру в искусстве. Чжао Ин же всячески поддерживала интерес дочери к танцам и пению, став фактически первым проводником в мир искусства.

Во время обучения в начальной школе учителя заметили в Гун Ли певческий и актёрский талант и рекомендовали её для выступления на местной радиостанции^[4]. Во время обучения в высшей школе она продолжала активно выступать со школьной труппой. Вспоминая школьные годы, актриса позже признавалась: «Я никогда не считалась красивой. Правда. В детстве меня всегда считали страшненькой: маленькие глазки, маленький рот, да к тому же четыре торчащих зуба... правда, неплохо пела песни. Женщиной, которой я восхищалась больше всего, была *Сун Мэйлин*. Она намеревалась превратить красоту в собственный образ жизни и основной принцип существования, а также осуществлять могущественное политическое руководство. Сыграть её в

кино — моя самая большая мечта, но я знаю, что это невозможно, поскольку я недостаточно красивая»^[5].



Завершив начальное образование в 1983 году, девушка постаралась поступить на факультет искусств Шаньдунского педагогического института и в Педагогический институт Цюйфу, но получила отказ в обоих случаях. В следующем году Гун Ли также получила отказ, на этот раз со стороны Шаньдунского института искусств и Института искусств Народно-освободительной армии^[6]. Однако в 1985 году ей посчастливилось встретить режиссёра Инь Давей, который посвятил своё свободное время подготовке Гун Ли к

вступительным экзаменам. Спустя годы режиссёр будет вспоминать, что при первой встрече девушка его обескуражила ответом на вопрос, почему она хочет стать актрисой: «Все говорят, что я похожа на *Момоз Ямагути*. На самом деле я так не считаю. Я это я. Я — Гун Ли. Я хочу, чтобы другие говорили: „Я похожа на Гун Ли“»^[7]. Мечта девушки осуществилась спустя четверть века, когда с ней начали сравнивать двух других китайских актрис, получивших международное признание, — *Чжан Цзыи*^[8] и *Юй Нань*^[9].

В июле того же года девушка получила приглашение от престижной *Центральной академии драмы в Пекине*, которую окончила в 1989 году. Там же начинающая актриса познакомилась с режиссёром *Чжан Имоу*, сотрудничество с которым и принесёт ей мировую известность.

Свою первую роль Гун Ли сыграла ещё в студенческие годы. Она прошла *кастинг* на главную женскую роль в фильме молодого режиссёра *Чжан Имоу* «*Красный гаолянь*». Эта картина послужила началом для чрезвычайно успешного творческого союза молодой актрисы и начинающего режиссёра, отношения которых в скором времени вышли за пределы съёмочной площадки.

В преддверии съёмок «*Красного гаоляня*» Чжан Имоу столкнулся с проблемой выбора актрисы для главной роли: тогда как весной 1987 года остальные актёры уже были утверждены, режиссёр хотел задействовать в фильме молодую, никому не известную актрису, но никак не мог найти подходящую кандидатуру для роли Девяточки — главной героини фильма. В поисках претенденток на главную роль помощник режиссёра Ян Фэнлян (*кит.* 杨凤良) прибыл в *Центральную академию драмы*, где провёл кастинг среди студенток академии. Ян уже сделал свой выбор (на дочери режиссёра Ли Вэньхуа) и готов был возвращаться домой, когда один из студентов, Ли Тун (*кит.* 李彤), заметил, что если бы на кастинге присутствовала Гун Ли, она бы лучше чем кто-либо другой подошла для этой роли. В то время будущая известная актриса снимала в *Гуанчжоу* свою дебютную работу — телеспектакль «Случай на летних каникулах» и по объективным причинам не могла принять участие в кастинге. Впрочем Ян Фэнлян не проигнорировал замечание, внимательно выслушал студента и попросил предоставить фотографии актрисы. Когда Гун Ли вернулась из поездки, Ян вновь прибыл в Академию, на этот раз уже с Чжан Имоу, и в тот же день они утвердили Гун Ли как исполнительницу главной роли^[10].



Спустя многие годы Чжан Имоу так вспоминал первую встречу с Гун Ли: «С первого взгляда она произвела на меня впечатление прелестной и умной [девушки] с выразительным взглядом. В тот момент она была одета в широкополую одежду, размер которой в моём представлении не соответствовал тому, какой я представлял главную героиню „Красного гаоляна“. В то же время я представлял главную героиню крепкой эмоциональной девушкой. Позже, познакомившись чуть ближе, я

обнаружил, что она обладает тем характером, который в точности нужен персонажу»^[10].

Картина «Красный гаолян» получила мировое признание, одержав среди прочих победу в номинации лучший фильм на *Берлинском международном кинофестивале*. В Китае картина получила две главные кинопремии — «Сто цветов» и «Золотой петух». В это время к Гун Ли, которая все ещё не завершила обучение в академии, приходит мировая известность: ей вручают награды, приглашают на церемонии международных кинофестивалей, называют одной из красивейших женщин мира. В 1989 году, когда актриса наконец-то выпустилась из университета, она сыграла роль в «Цзюй Доу». Успех этой картины был закреплён следующей работой «Зажги красный фонарь», режиссёром которой в очередной раз выступил Чжан Имоу.

Последней работой Гун Ли с Чжан Имоу стала картина «Возвращение» (归来 Coming home) в 2014 году. В 1996 году актриса вышла замуж за сингапурского табачного магната. С того времени она стала сниматься как в картинах американских режиссёров, так и в работах других китайских режиссёров, за исключением того, сотрудничество с которым принесло ей мировую известность. *«Прощай, моя наложница»*

Первой серьёзной ролью у другого режиссёра стала главная роль в фильме Чэнь Кайгэ *«Прощай, моя наложница»* (1993). За роль в этом фильме она в том же 1993 году получила New York Film Critics Circle Award. В 2006 году журнал Premiere отвёл Гун Ли за исполнение этой роли 89-е место в списке лучших ролей всех времен.

Получив негласный политический иммунитет благодаря своей мировой славе, Гун Ли начала критиковать политику цензуры в Китае. Её фильмы «Прощай, моя наложница» и «Цю Цзюй подаёт в суд» первоначально были запрещены в Китае за то, что содержали тонко завуалированную критику китайского правительства. Относительно же сексуального содержания в «Цзюй Доу», китайская цензура сочла фильм оказывающим «плохое влияние на физическое и духовное здоровье молодых людей».

Несмотря на свою популярность, Гун Ли в течение многих лет не снималась в Голливуде, во многом из-за неумения говорить по-английски. Она сделала свой англоязычный дебют в 2005 году, когда она снялась в роли красивой, но мстительной Хацумо в «Мемуарах гейши».

Её другие англоязычные роли на сегодняшний день включают роли в «Китайской икатулке» (1997), Полиция Майами (2006) и Hannibal Rising (2007). Во всех трех фильмах она учила свои английские реплики *фонетически*.

В 2010 году она снялась в триллере «Шанхай».



Гун Ли в фильмах «Прощай, моя наложница» и «Мемуары гейши»



В одном из интервью Гун Ли признавалась, что каждый раз, выбирая новую роль, она ищет для себя что-то новое, отличное от предыдущих образов^[11]. Несмотря на это, на протяжении своей карьеры актриса предпочитает исполнять исключительно драматические роли, и за редким исключением — комедийные. Свои предпочтения актриса объясняла тем, что «драма более глубокая, [она] сильнее трогает человеческие сердца»^[12]. Предпочтение актрисой образов определённого типа заметно и в том, что некоторые её роли, к примеру Императрица в «*Проклятии золотого цветка*» и Хацумомо в «*Мемуарах гейши*», имели очевидное внутреннее сходство: «обе женщины знают, чего хотят, но они находятся в социальных условиях, которые мешают им прямо выражать это. Так что они должны найти косвенные способы борьбы за то, чего они хотят достичь»^[11].



Исполнению каждой роли для Гун Ли предваряет тщательная проработка образа персонажа: «Я обычно начинаю [подготовку к исполнению], внимательно размышляя над образом и его историей. Таким образом, я могу понять его глубинную психологию, глубинные мотивы, желания, потребности, одним словом, всё то, что имеет каждая женщина, каждый человек». Чжан Имоу в начале своего сотрудничества с Гун Ли так отзывался о её работе: «Есть актрисы, которые перед

началом съёмок упорно осваивают сценарий, очень сосредоточены, почти выходят за рамки заурядной личности, но как только дело доходит до съёмок на площадке, результат оказывается абсолютно посредственный. Эти актрисы потеряли божественную искру. Она же [Гун Ли] не такая. Она также старательно готовится к работе, но более того — полагается на свою интуицию. Я хочу сказать, она относится к тому типу актёров, которые чувствуют персонажа. Именно у таких актёров действительно есть божественная искра». Режиссёр также отмечал, что Гун Ли не боялась спорить на съёмочной площадке и самостоятельно предлагала те или иные коррективы, полагаясь на свою интуицию и виденье персонажа. Как об умной актрисе, которая понимает своих персонажей, отзывался о Гун Ли и другой известный режиссёр, с которым ей довелось сотрудничать — Чэнь Кайгэ^[13].



Оценка творчества и вклад в кинематограф

Несмотря на то, что с 1995 года Гун Ли сыграла не в одном десятке фильмов, наибольшую славу ей принесли картины, режиссёром которых выступил Чжан Имоу, в частности «Красный гаолян», «Цзюй Доу» и «Зажги красный фонарь». Общим для этих трёх работ стало изображение патриархального уклада Китая начала XX века и судьбы простой китайской женщины на его фоне. Во всех

трёх картинах Гун Ли исполняет роль молодой женщины, которая насильственно выдана замуж за нелюбимого человека, но которая тем не менее не соглашается с положением тихой и покорной наложницы, а бунтует против традиций, родителей, мужа и борется за свою настоящую любовь. Как отмечают исследователи Крис Бёри (англ. Chris Berry) и Мэри Фаркер (англ. Mary Farquhar), в самом протесте против патриархального уклада как таковом для китайского кинематографа эпохи *политики реформ и открытости* уже не было никакой кардинальной новизны: ещё в начале XX века актриса Жуань Линъюй исполняла роли падшей или овдовевшей одинокой матери («Три современные женщины» (1933), «Маленькие игрушки» (1933), «Богиня» (1934)), героини другой китайской актрисы, Се Фан (итал. *Se Fan*), противостояли насильственным бракам или же пытались спастись бегством от них. Разница же между персонажами, исполненными Гун Ли и её предшественницами, заключалась в том, что *сексуальность* героинь Жуань Линъюй и Се Фан была сугубо индивидуальна, она подавалась как контраст к общенациональному патриотическому порыву, общенациональной борьбе с колониалистами и местными феодалами. Героини Гун Ли, наоборот, используют свою сексуальность для выражения общенационального протеста. В вопросе о том, против кого или чего был этот протест, мнения критиков впрочем разошлись: поскольку некоторые из них увидели в фильмах Чжан Имоу больше аллегорий, чем реальности, они довольно свободно трактовали образы героев, полагая, что протест против феодализма нельзя трактовать буквально, в метафорической форме это мог быть выражен и протест против Запада, его *нового колониализма*, и протест против *Компартии Китая*^[14].

Освобождение женской сексуальности, которую критики ставили в заслугу Гун Ли, также получило неоднозначные трактовки. Одни рецензенты указывали на то, что героини юной актрисы стали первыми в китайском кинематографе, выступившими не только как объекты сексуального желания, но и как его субъекты, и видели в этом безусловно положительную сторону, свидетельство раскрепощения Китая, его культурной *модернизации*. Другие, напротив, отмечали, что Гун Ли — это не просто фигура мужской сексуальной фантазии, но и фигура фантазии мужчины-режиссёра, который, подражая *Голливуду*, практически продаёт актрису Западу^[14].

Личная жизнь

Гун Ли связывали длительные отношения с Чжаном Имоу, настолько широко освещавшиеся в прессе, что Гун Ли ошибочно называли его женой^[15]. В 1995 году их роман закончился скандалом, который положил конец и творческому сотрудничеству. В 1996 году появились слухи о том, что Гун Ли вышла замуж за табачного магната из Сингапура. Актриса отрицала их до той поры, пока сингапурская газета не опубликовала копию их брачного свидетельства^[16]. Они поженились в ноябре 1996 года

в Гонконге,^{[16][17]} а в 2008 году Гун Ли сменила китайское гражданство на сингапурское. В июне 2010 года пара объявила о разводе.

Как видим, есть еще женщины в китайских селеньях... Ну, если не в китайских, то хоть в сингапурских. На худой конец, в тайванских. Посмотрим же на Сун Мэйлин, образ которой был путеводной звездой для актрисы Гун Ли.



Сун Мэйлин (1897, Шанхай — 23 октября 2003, Нью-Йорк) — китайский политический деятель, жена Чан Кайши. Младшая из трёх «сестёр Сун», сыгравших значительную роль в истории Китая XX века.

Родилась в семье Чарли Суна, китайско-американского бизнесмена и методистского проповедника. У Мэйлин в семье было две старших сестры: Айлин и Цинлин, и три младших брата. Училась в методистской миссионерской школе McTyeire School for Girls в Шанхае. В 1908 году отец отправил её продолжать образование в США вместе со старшими сестрами. Так как она была слишком юна для поступления в колледж она жила рядом с колледжем для девушек Wesleyan College, где училась её сестра и училась на частных уроках у студентов. В 1913 году она поступила в престижный колледж для девушек Wellesley College, который окончила в 1917 году по специальностям «английская литература» и «философия».

После этого она вернулась в Шанхай, где работала в ассоциации молодых христианских женщин (YWCA). Была членом шанхайской комиссии по детскому труду.

В 1920 году Сун Мэйлин познакомилась с Чан Кайши, а в 1927 году вышла за него замуж. Свадьба состоялась в декабре 1927 года в христианском храме в Шанхае. Активно участвовала в политике, была переводчиком, секретарем и советником своего мужа. Вместе с Чан Кайши в 1934 году участвовала в организации «движения за новую жизнь». Эта общегосударственная кампания ставила своей целью обновление и укрепление Китая через восстановление традиционных конфуцианских моральных ценностей. В 1936—1938 годах была министром авиации гоминьдановского правительства.

Сыграла большую роль в переговорах во время Сианьского инцидента, когда Чан Кайши был арестован. В 1937 году Журнал



Тите назвал её вместе с мужем *человеком года*.

Во время японо-китайской войны Сун Мэйлин прикладывала большие усилия к тому, чтобы добиться международной поддержки Китая. Советский военный атташе *В. И. Чуйков* писал:



Мне некоторое время пришлось наблюдать за деятельностью его супруги Сун Мэйлин. Она претендовала на роль влиятельной политической деятельницы (невольно на ум приходит сравнение с женой Мао Цзэдуна — *Цзян Цин*). Сун Мэйлин охотно снабжала советскую военную миссию информацией о состоянии дел в Китае, о положении на фронте, о планах японского командования.

В её данных было больше дезинформации, чем информации, а в словах — больше провокационных намеков, чем искренней дружбы к Советскому Союзу. Она не раз ставила вопрос о том, что большой помощью Китаю явилось бы объявление Советским Союзом войны Японии. Её неофициальное положение давало ей возможность более свободно ставить такого

рода вопросы.

В 1943 году Сун Мэйлин приезжала в США, где выступала перед *Конгрессом*.

После поражения Чан Кайши в гражданской войне Сун Мэйлин уехала с ним на *Тайвань*, продолжая играть важную роль в тайваньской политике, особенно после того, как её муж начал стареть. Была шефом тайваньского Красного креста.

После смерти Чан Кайши в 1975 власть на Тайване перешла к его сыну от первого брака *Цзян Цзинго*, у которого были непростые отношения с Мэйлин. В 1975 году она уехала в США, где жила в поместье, принадлежавшем её семье. В 2000 году она продала поместье и с тех пор жила в квартире в престижном районе Манхэттена, практически не появляясь на публике.

В 2001 году в музее азиатского искусства в Сан-Франциско состоялась выставка рисунков и картин, написанных Сун Мэйлин и другими китайскими художниками старшего поколения.

Умерла во сне 23 октября 2003 года в возрасте 106 лет.



И вот интересны отношения Гун Ли с Чжаном Имоу... Если вы вернетесь к приведенно выше биографии режиссера рассматриваемого фильма Чэня Кайгэ, вы увидите, что его именую представителем «пятого поколения», к которому принадлежит и Чжан Имоу. Это не просто оговорка! Это означает, что всему этому «пятому поколению» дорогу на мировую сцену и

кинематографические площадки открыл именно Чжан Имоу, став своеобразной «визитной карточкой» китайского кинематографа.

Биографические данные на русском о Чжане Имоу достаточно скудные... Но уже имея представление о «культурных революциях» и хунвейбинах, сразу можно понять, что эти педерасты жизнь Чжана Имоу порушили вполне серьезно. Да-да... а потом на правах теперешних коллег, типа «все осознав», в одно поколение с ним стали входить, всюду открывая двери его именем.

Чжан

Имоу (кит.упр. 张艺谋, пиньинь: Zhāng Yīmóu, род. 14 ноября 1951) — китайский актёр, режиссёр, продюсер, сценарист.

Родился 14 ноября 1951 года в городе Сиань провинции Шэньси в семье сторонников Гоминьдана. За то, что его старший брат служил в армии Чан Кайши, во время «культурной революции»

Имоу был исключён из школы и отправлен «на перековку» в сельскохозяйственную коммуну. С 1968 по 1971 год он трудился в сельском хозяйстве, с 1971 по 1978 год — на текстильной фабрике. В этот период Чжан Имоу увлекался рисованием и любительской фотографией (в 18 лет он стал донором и 5 месяцев сдавал кровь, чтобы накопить денег и приобрести свою первую камеру).



Ну, может я хватила лишка? Может именно Чжан Имоу, сдавая кровь с 18-лет, чтобы купить себе камеру, а потом глядя, как хунвейбины ее забирают или вообще разбивают об угол, — типа осознал, как ему надо было пережить подневольный труд в сельском хозяйстве или на текстильной фабрике?..

Причем, в отличие от Чэня Кайгэ, которого принимают из хунвейбинов в киноакадемию без проблем, Чжана Имоу сразу не принимают, ссылаясь на его возраст! Будто он баклуши бил в сельском хозяйстве по причине творческой непригодности.



Когда в 1978 году открылась Пекинская киноакадемия, Чжану Имоу было уже 27 лет — слишком много, чтобы сдавать вступительные экзамены... Для осуществления своей мечты ему пришлось лично обратиться в Министерство культуры КНР с просьбой сделать исключение для человека, «потерявшего 10 лет из-за Культурной революции». Заявление, к которому был приложен целый портфель личных фотографий, удовлетворили, в результате чего Чжан Имоу стал студентом и успешно окончил академию в 1982 году.

В первом же вышедшем на мировые экраны фильме «Красный гаолян», который имел успех не только в Китае, но и одним из первых китайских фильмов удостоился приза

«Золотой медведь» на Берлинском кинофестивале, Чжан Имоу показал себя как выдающийся режиссёр. В Европе произведения Чжана Имоу всегда встречали с восторгом, так как в них он поднимал серьёзные социальные проблемы и слыл по этой причине «диссидентом». В частности, он снял фильм по роману Юй Хуа «Жить» (англ.), который был запрещён к показу в Китае, чем привлёк особое внимание к себе как в Европе, так и в США.



Гун Ли в фильме «Проклятие Золотого цветка»

В 2005 г. Чжан Имоу поставил в Париже оперу Пуччини «Турандот» (заглавную партию исполняла Ирина Гордей). Для масштабной, красочной постановки были привлечены китайские художники по костюмам и декорациям, в спектакле участвовали около 450 статистов. Чжан Имоу удалось совместить европейскую оперную школу с декоративной условностью китайской оперы. Запись спектакля демонстрировали по телеканалу «Культура» 20 марта 2011 г.

С тех пор у Чжана Имоу появилось множество различных наград, но признание широкой публики ему принесли монументальные полотна-противопоставления на историческую тему «Герой» и «Дом летающих кинжалов», собравшие соответственно около 177 миллионов долларов и 90 миллионов долларов кассовых сборов по всему миру. В этих фильмах режиссёр сполна продемонстрировал незаурядное умение играть цветовыми оттенками, превращая каждую сцену в произведение искусства. При этом внешняя эстетика несёт серьёзную внутреннюю, философскую или чувственную, нагрузку. А его фильм «Проклятие золотого цветка» вовсе потряс буйством красок и установил новый рекорд по внутрикитайским сборам.

Именно Чжан Имоу дал путёвку в большой кинематограф двум самым известным китайским актрисам Гун Ли и Чжан Цзыи — обе впервые снялись в его лентах, будучи студентками второго курса Центральной академии драмы.

В период подготовки к Олимпиаде в Пекине Чжан Имоу был главным постановщиком церемоний открытия и закрытия Игр, в связи с чем временно отложил работу в кино.

И, как видим, Гун Ли становится его музой, именно Чжан Имоу сделал ее известной на весь мир.

Стоит ли удивляться, что для второстепенного персонажа в фильме «Прощай, моя наложница» Чэнь Кайгэ приглашает именно музу Чжана Имоу. И если вы внимательно еще раз перечитаете биографию Гун Ли, то увидите, что с этого и начинаются ее размолвки с Чжаном Имоу.

Какая-то... извращенная ситуация получается... педерастическая! И вот реакция Чжана Имоу на все эти страсти-мордасти вокруг пекинской оперы выглядит наиболее нормальной и по-человечески понятной.

Потеряв десять лет жизни на становление всей этой омерзительной толпы хунвейбинов с их кукловодами в ходе партийной борьбы за власть, он не только вынужден оказать с теми же

хунвейбинами «в одном поколении», как бы даже вынужденный помогать их становлению в искусстве, ведь все они представляют Китай.

Затем именно бывший хунвейбин Чэнь Кайгэ снимает масштабную историческую драму «Прощай, моя наложница», приглашая Гун Ли. В этом случае глумливо не только содержание фильма, но и его название. Как бывший хунвейбин, Чэнь Кайгэ уже отнял десять лет жизни как бы по причине того, что раньше в хунвейбинах он даже не догадывался, как нехорошо разбивать чужую кинокамеру или по доносу забивать палками женщин. А сейчас он осознал, но хочет творчески и объективно рассмотреть весь процесс... отчего-то при участии Гун Ли, которая будет исполнять роль наложницы при двух педерастах... И при этом все абсолютно в курсе, что у Гун Ли и Чжана Имоу, как это принято говорить, «серьезные отношения».

Получается, что и само название фильма Чэня Кайгэ в этом случае выглядит издевательством, да и приглашение на роль известной «наложницы» Чжана Имоу... И сюжет такой... жизненный! Встают два педераста перед толпой разъяренных юнцов... и запросто сдают женщину, с которой шли по жизни... достаточно долго, лет сорок!

Короче, разладились после этой замечательной роли «серьезные отношения» у Гун Ли с Чжаном Имоу... Может быть, с другой точки зрения они взглянули на свои отношения...

Хотя вы есть утверждения Чжана Имоу о том, что у Гун Ли есть «божественная искра». Что это такое? Думаю, это совесть, это вообще человечность в цивилизационном смысле, не в узком китайском.

Но самое извращение всей этой истории с пекинской оперой в том, что в фильме «Прощай, моя наложница» все же пародия на биографию Мэй Ланьфана, где в столь же пародийной манере подается главная легенда о том, как женщин таскали посмотреть на «настоящую женщину», нывшую на одной ноте «по натуре я — то ли мальчик, то ли девочка». А дальше-то, уверившись, что это прямо чудо как хорошо и удивительно, — уже всерьез снимают биографию [Мэй Ланьфана](#)! Мол, всем надо «делать женщину» с этого великого деятеля искусства, раз он бумажку у самого Немировича-Данченко получил...

И вот докатывается это вшивое китайское сельпо и до нас! Теперь мы уже должны как эти педерасты ныть на одной ноте про непонятки с мальчиками-девочками...

Леонид Козарез 20 ч · О, так вот что предложил Путин за 600 миллиардов? Русских жёницин?

По федеральному каналу 30 минут рассказывали, почему русские жёницины должны выходить замуж за граждан Китая tjournal.ru

Комментарии

Сергей Пестерев Русские жёницины должны быть умнее и не ложиться под китайцев. Совсем хотят уничтожить русских!

Леонид Козарез Может русские мужчины не должны допустить, чтобы жёницинам подсовывали такой выбор? Уголовная гопота в руководстве и с этим должны бороться никак не жёницины.

Сергей Пестерев Леонид Козарез Им что мало русских мужчин? Воспитали за 25 иллюх посторались.

Сергей Ткачев Сергей Пестерев получается мало! Ведь предложение ложиться под китайцев русские жёницины получили от гавна, которое у нас относится к мужчинам! И Родину сдает четверть века. Так вначале разберись сука по-мужски с педерастами, потом хайло на жёницин разевай. Воспитали ему не так! Самого-то на панели воспитывали?

Мадам Пекинская опера



Что это за странное искусство, где женщина на самом деле ничего не значит? Ведь все это... какое-то извращение! И что это за навязываемый веками канон, когда проявлением любви и преданности женщины на одной ноте и противным мужским фальцетом воспевается... самоубийство?

Но, чем дальше... тем несравненно больше открытий чудных готовит нам просвещения век в тесном контакте с целым

неукротимым нашествием китайской саранчи, уверяющей, что никто не в состоянии глубоко понять их богатую на всяческого рода сюрпризы душу.

Хотя чего уж тут не понять... когда там и вместо души — привычная уже китайская дешевка.

И как прет это разукрашенное убожество, как сует свои липкие ручонки по карманам, настрадавшись в культурных революциях и ланчах со свиньями... так уж и думаешь, что они этот бесценный свой канон сберегали в качестве своеобразного учебного пособия. Видимо, так и рассчитывают что ведь внимательно к ним не присмотрятся... ну, раз они уверяют, будто все это нормальные люди все равно не поймут.

Странное, согласитесь, искусство, нисколько не рассчитанное на понимание зрителей. Для кого ж они там по шесть часов гримируются?..

Ну, со временем, конечно, вполне оценим этот вклад в мировую культуру ноющих о женской верности педерастов. Однако ведь на каждом шагу, стоило только задуматься об истинной ценности этого культурного явления, сталкиваемся с враньем про какую-то цивилизацию. Выясняется, что некоторые цивилизации только и держались, пока можно было эту саранчу в каких-то рамках удерживать.

Великая стена Русов — заграждение от китайцев!

В Китае существует ещё одно материальное свидетельство присутствия в этой стране высокоразвитой цивилизации, к которой китайцы отношения не имеют. В отличие от «китайских» пирамид, это свидетельство хорошо всем известно. Это — так называемая, Великая «китайская» стена.



В процессе реставрации стены открылись интересные факты. Например, её каменные блоки скреплялись между собой клейкой рисовой кашей с примесью гашёной извести.

Или что бойницы на её крепостях смотрели в сторону Китая; что с северной стороны высота стены небольшая, гораздо меньше, чем с южной, и там находятся лестницы. Последние факты, по понятным причинам, не афишируются и никак не комментируются официальной наукой – ни китайской, ни мировой. Более того, при реконструкции башен, бойницы стараются строить в противоположном направлении, хотя не везде это удаётся.

Русский Китай

07.11.2006 г. в журнале «Organizmica» была опубликована статья В.И. Семейко «Великую китайскую стену строили... не китайцы!», в которой президент Академии фундаментальных наук Андрей Александрович Тюняев высказал свои соображения о некитайском происхождении «Китайской» стены:

– Как известно, к северу от территории современного Китая существовала другая, гораздо более древняя цивилизация. Это неоднократно подтверждено археологическими открытиями, сделанными в частности, на территории Восточной Сибири. Впечатляющие свидетельства этой цивилизации, сопоставимой с Аркаимом на Урале, не только до сих пор не изучены и не осмыслены мировой исторической наукой, но даже и не получили должной оценки в самой России. Что же касается так называемой «китайской» стены, то говорить о ней как о достижении древней китайской цивилизации не совсем правомерно. Здесь для подтверждения нашей научной правоты достаточно привести только один факт. БОЙНИЦЫ на значительной части стены НАПРАВЛЕНЫ НЕ НА СЕВЕР, А НА ЮГ! И это отчётливо видно не только на наиболее древних, не реконструированных участках стены, но даже и на недавних фотографиях и в произведениях китайского рисунка.

Также было сделано предположение о том, что на самом деле «Китайская» стена была построена для обороны от китайцев, которые впоследствии просто присвоили себе достижения других древних цивилизаций.

После выхода указанной статьи её данные были использованы многими СМИ. В частности, Иван Кольцов опубликовал 22 ноября 2006 года в центральном органе Министерства обороны РФ газете «Красная звезда» статью «История Отечества.

Русь начиналась в Сибири», в которой рассказал об открытии, которое сделали исследователи из Академии фундаментальных наук. После этого интерес к действительности по отношению к «Китайской» стене значительно вырос.

P.S: В книге «Русская основа китайской

письменности» доктор философских наук, профессор, академик РАЕН, лауреат награды «Золотое перо Руси» и «писатель тысячелетия» В.А. Чудинов показывает, что на территории Китая много тысяч лет существовала русскоязычная культура. Русские



надписи сопровождают геоглифы и пирамиды Китая, русские лица жрецов русских ведических храмов смотрят с гравюр Китая XVII века.

В книге дешифрованы до сих пор непрочитанные письма чжурчженей, с позиций автора, они в качестве «дальневосточных рун» оказывались просто русскими изречениями, написанными руницей, а отечественные археологи нашли на местах проживания чжурчженей настоящие бискрипты, то есть, надписи на русском языке, написанные рунами Рода и рунами Макоши (последние — в лигатурах).

Показана русская основа и одного из корейских шрифтов. Наконец, автор демонстрирует, как можно было бы создать несколько десятков ключевых китайских иероглифов из лигатур русской руницы (а иногда и из рун Рода). Кроме того, автор опровергает версию о происхождении китайских иероглифов из пиктографии, рисуя иную картину истории мировой письменности. Монография может быть использована как руководство при начальном изучении китайского языка, а также как книга для самообразования.

И для кого здесь что-то новое, если и нынче все на них... с миру по нитке! И думаешь, где и как они добыли ту или иную идейку, какой бедой воспользовались, где ответили хамством, где показали подлость и предательство да и самую черную неблагодарность?..

А такие вещи в искусстве катарсиса не вызывают. Поэтому тысячелетние каноны потребовались?..

Под большим вопросом у меня нынче даже та самая Мулан. Поскольку история в этом мультфильме трактуется шиворот-навыворот.



«Мулан» (*англ.* *Mulan*) — полнометражный мультипликационный фильм, выпущенный 19 июня 1998 года студией Walt Disney Pictures. Это 36-й по счёту полнометражный мультипликационный фильм среди всех выпущенных студией. В основу фильма положена средневековая китайская баллада о Хуа Мулань — женщине, вступившей в ряды армии^[4]. Мультфильм был первым из трёх, созданных на студии Disney-MGM Studios в Орландо, Флорида^[5]. Режиссура — Тони Бэнкрофт и Барри Кук. Этот фильм является частью возрождения диснеевских фильмов, начавшегося в 1989 году.

По техническим характеристикам это первый мультфильм Диснея, применивший звук DTS и SDDS. Над сценарием мультфильма в общей сложности работало 32 человека^[6].

...На северной границе Китая произошло вторжение кочевников-гуннов под предводительством грозного и жестокого вождя Шань-Ю. Как только весть доходит до императора, он объявляет всеобщую мобилизацию — каждая семья обязана отправить одного мужчину на войну.

Вот у нас действительно были героические девушки, а это... что? Учítывая, что Великая китайская стена была в другую сторону направлена, да и последняя Империя Великая Цин, или государство Великая Цин, также известная, как династия Цин это династия маньчжуров, которые не просто пришли из-за стены, а им приветливо как бы дверки открыли...

И где сознание нации, которое формируется на эпических женских образах? Ведь либо образ наложницы, тащившейся за своим повелителем и решившей из верности к нему покончить

унылую китайскую обыденщину самоубийством, — либо такая Мулан, у которой как бы даже присутствует почти нормальное восприятие национальных интересов... не в том плане, чтобы, пользуясь случаем и срастанием криминала с властью, потащиться в Россию пограбить, напакостить, нагадить в душу, все осквернить своим нечеловеческим отношением к природе и людям... не говоря о каких-то там «добрососедских отношениях». Плюнуть и растереть.

Нет, мы видим паразитарную сущность, которая мимикрирует под «таких же как все». А сами все больше по карманам промышляют, не давая ни жить нормально, ни работать. У них ведь проблемы с неукротимой рождаемостью и культурными революциями... так надо на всех вокруг эти проблемы вешать.

...Однако я даже не предполагала как же вылезет и обнажится до своей отвратительной сути это извращенное педерастическое явление...

На вебинаре [Опера Джакомо Пуччини «Мадам Баттерфляй»](#) нас ждало очередное открытие. Нет-нет, не про аналогичный театр кабуки, а все про ту же пекинскую оперу. Ведь взять лишь сюжет о наложнице, заколовшей себя... ничего не напоминает?.. Только в сюжете, конечно, музыка Джакомо Пуччини не пример приятней и куда более достойна тысячелетних традиций, чем мужской визг на одной ноте.

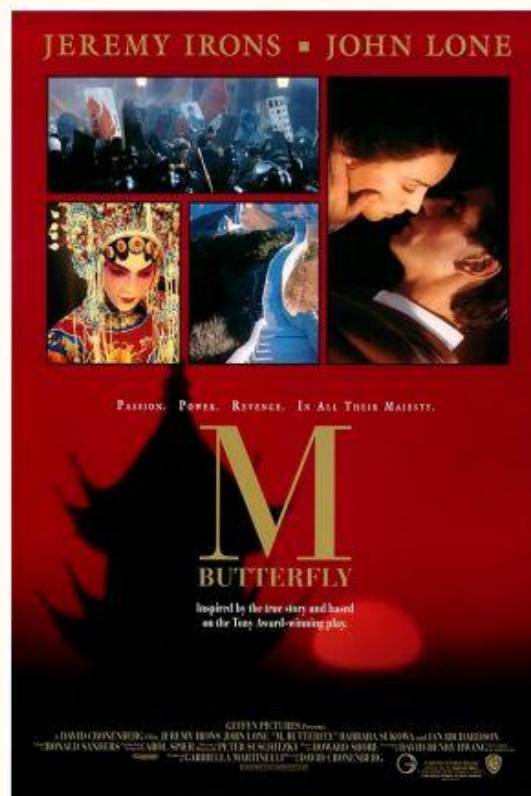
Вначале мы на вебинаре по [Реставрация Мейдзи](#) разобрали... малодушие, даже мелочную расчетливость японцев, словно придиричивая невеста выбиравших в свое время между наглым нахрапом «дипломатии канонерок» и нормальным российским отношением к соседям.

В результате выбрали они этих янки, а далее пришлось вписываться в цивилизованный мир на достаточно жестких условиях. Поэтому сама опера и рассматривалась как история любви и горечи, поскольку... уж не вернуть былого. Да и какая может быть нормальная любовь на основании «дипломатии канонерок»?

И вот тут-то и пришлось столкнуться с умением нашего Классика вытаскивать изнутри эти самые ассоциации. Тут вылезла история... тоже не ставшая искусством, зато многое объяснившая и в рассматриваемом нами виде сельской самодеятельности.

«М. Баттерфляй» ([англ. М. Butterfly](#)) — [кинофильм](#). Экранизация пьесы [Д. Г. Хвана](#), написанной на основе биографии [Ши Пэйну](#).

Французский дипломат во время [«китайской культурной революции»](#) проводит свой досуг в оперном театре, где встречается прекрасную певицу с невероятно чудесным голосом — Сон Лилин. Вскоре мужчина влюбляется в неё, несмотря на долгий брак с другой женщиной. Лилин и Галлимар выходят на новый уровень отношений, и между ними происходит сексуальный контакт на почве любовной страсти. Спустя некоторое время певица рассказывает Рене о том, что беременна и ждёт от него ребёнка. Увлечённый этой новостью, француз немного теряет голову, однако Сон заявляет, что вынуждена уехать далеко в одну деревню по традициям своей семьи и пребывать в ней всё время беременности. И лишь на третий месяц подрастания ребёнка та вернётся к своему возлюбленному.





Сама по себе пекинская опера, как обманка и фальшивка, прекрасно укладывается в этот сюжет. Тем более, что главного героя играет Джереми Айронс, известный у нас по роли Гумберта Гумберта в фильме 1997 года «Лолита» по одноименному роману Набокова.

Этот роман, навязываемый два десятка лет в качестве гипотетического подросткового изнасилования, абсолютно пустой, лживый и унижающий высокие идеалы отношений мужчины и женщины, тоже в своем роде пекинская опера, но только в литературе.

Это такой роман-донос на всех мужчин, которым, оказывается, от женщины надо лишь опустить ее до роли сексуальной игрушки, надувной куколки Барби. Все эти страдания отвергнутого педофила, жестокое убийство им возлюбленного Лолиты, — это попытка опустить сознание читателей и зрителей на маргинальный уровень никчемного эгоцентричного извращенца.

Точка зрения зрелой женщины, девочки-подростка, девушки, — абсолютно игнорируется. Роман и написан трусом, опасаящимся понять женщину, заговорить с ней, понимая, что вполне может получить нелицеприятную оценку своей личной состоятельности, — да и продвигался этот роман в качестве «произведения искусства» настоящими извращенцами. Помните пресловутую кампанию «борьбы с

педофилией» (см. [О скандалах по «педофилии»](#))?

Но... это не искусство нации. оно никакого отношения не имеет к настоящим целям и задачам искусства. а направлено на то, чтобы разрушить нормальные человеческие отношения, взломать нравственные общественные устои. К тому же это скучная пустая вещь, совершенно неинтересная.

И здесь, конечно, повсюду блистает Джереми Айронс со своим взглядом обкурившегося «интеллигентного» обывателя, понявшего, что жизнь куда-то движется, но без него. Это как раз 1997 год, перед дефолтом, когда раскрывается мошенническая схема откровенного грабежа экономики, уничтожения человеческих жизней... и тут, конечно, как воздух необходимо «высокое искусство» про страдания трепанного жизнью подонка и педофила. На страдания, кстати, самой Лолиты — всем плевать с Пизанской башни, начиная с ее «папочки».

Но это Джереми Айронс в качестве последней попытки опустить наше сознание до какого-то ущербного недоразвитого уровня отмочит в 1997 году. А вот в 1993 году, именно тогда, когда Чэнь Кайгэ снимает свой фильм «Прощай, моя наложница», Айронс снимается у режиссёра Дэвида Кроненберга в фильме... про китайскую оперу.

И там не удивительны чисто визуальные совпадения., когда, как мне кажется, даже костюмы с сцены из фильма «Прощай, моя наложница» перетаскивались в фильм «М.Батерфляй», поскольку все там один к одному... но по понятным причинам визуальный ряд фильма «М.Батерфляй» как бы с притушенным светом, а все герои будто погружены во тьму. Я бы сказала, в сумеречное сознание.



Айронс дважды снимался у режиссёра Дэвида Кроненберга: в фильме «Связанные насмерть» (1988) и в драме «М. Баттерфляй» (1993).

В 1991 году получил «Оскар» за роль в триллере «Изнанка судьбы». В 1994 году озвучил Шрама в мультфильме «Король Лев». Также сыграл роль террориста Саймона Грубера в «Крепком орешке 3». В 1997 году сыграл Гумберта Гумберта в «Лолите» по роману В. Набокова.



Мне было забавно, когда Елена Бертрановна, присутствовавшая на вебинаре только беспомощно ахнула Елена Бертрановна: «Боже мой! Как такое возможно?!»

Очевидно, серьезные сомнения были и у самого режиссера и сценариста, поскольку в сцену, где французский дипломат влюбляется в Сон Лилин, он вставил все же



не пекинскую оперу, а арию мадам Батерфляй Пуччини. И что характерно, там ее исполняет настоящая женщина, а не этот... педераст.

А уж как там у них все происходило, так все списывается на разного рода восточные прибабасы. Можно сказать, вполне наглядно демонстрируется, до чего ж можно докатиться с признанием пекинской оперы не в качестве пародии и попытки мимикрировать под мировую культуру, а в качестве самобытного искусства, пронесенного типа сквозь века. «И все такое».





«М. Баттерфляй» (англ. M. Butterfly) ...Время шло, а революция в Китае набирала свои обороты. Все певцы, поэты и остальные творческие личности подвергались критике и преследованиям со стороны правительства и после поимки отправлялись в ссылку. Через некоторое время Рене встречается возлюбленную, видит своего сына, но китайские солдаты берут Сон Лилин под стражу и уводят вместе с ребёнком. Галлимар в отчаянии. Оказавшись теперь обычным счетоводом, мужчина переезжает обратно во Францию, где поселяется в небольшую и бедную квартиру, пребывая некоторое время в депрессии. И тут он вновь встречается любимую женщину, которая покинула Китай и приехала якобы ради него. Но их счастьем не суждено было длиться долгое время. Французская полиция берёт Рене

Галлимара и миссис Сон Лилин под стражу, обвиняя обоих в шпионаже. В ходе судебного процесса все узнают, что китайская певица, с которой посол был целых двадцать лет в отношениях, оказалась мужчиной, ещё и шпионом. Между М.Баттерфляй и Галлимаром происходит небольшой диалог в полицейском фургоне, где певец раздевается догола, признаваясь французам в своей любви, но будучи отверженным, начинает плакать, падая ниц. Рене сказал, что не может этого принять и что он влюблён в образ женщины, которую встретил очень давно в Китае.

Финальная сцена фильма рассказывает о сложных буднях в тюрьме, где мужчина даёт заключённым театральную постановку. Галлимар переодевается в японскую гейшу, рассказывая о том, что когда-то полюбил идеальную женщину, и убивает себя острым куском зеркала.

Убивает он себя тоже под музыку Пуччини, а не под пекинскую оперу с нытьем фальцетом на одной ноте. Понятно, что пекинская опера в данном случае прекрасно бы показала всю вымороченную фальшь этой сцены, ее надуманность и полнейшее отсутствие какой-либо моральной основы, не говоря уж о нравственных ориентирах.

Просто дяденька-француз решил поиграть надувной куколкой из пекинской оперы, а она оказалась... «с сюрпризом». И, согласитесь, этот фильм с иной точки зрения раскрывает и содержание фильма «Прощай, моя наложница», да и саму подоплеку этого «тысячелетнего искусства». Тем более, что фильм имеет вполне реалистическую основу того, как некоторые могут заиграться в жизни в пекинской опере.

Ши Пэйпу (1938, Куньмин, Китайская республика — 30 июня 2009,^[1] Париж, Франция) — китайский оперный певец и шпион.

Отец Ши Пэйпу был преподавателем в училище, мать работала учительницей. Вместе с ним в семье росли две старшие сестры. Ши вырос в юньнаньском Куньмине, где выучил французский язык и окончил Куньминский университет со степенью по литературе. К 17 годам Ши приобрёл некоторую известность как артист Пекинской оперы. В 20 лет написал несколько пьес на пролетарскую тематику, был членом Союза писателей Пекина.^[2]

На рождественском празднике 1964 года Ши познакомился с двадцатилетним французским дипломатом Бернаром Бурсико (фр. Bernard Boursicot), сотрудником только что открывшегося в Пекине французского посольства.



Позже, нанявшись преподавать китайский язык членам семей работников посольства, Ши рассказал Бурсико, что он был якобы певицей Пекинской оперы, вынужденной наряжаться в мужское платье из-за желания её отца иметь сына. У них начался роман, а затем и мимолётные сексуальные отношения, в течение которых Бурсико сохранял уверенность, что имеет дело с женщиной, списывая «скромность» Ши в отношении собственного тела на особенности китайского воспитания.^[3] В декабре 1965 года Ши заявил Бурсико о своей «беременности». В ходе одной из их последовавших редких встреч Ши рассказал ему, что якобы родившийся мальчик отослан из-за начавшейся Культурной революции в некое безопасное место на границе с СССР. Через четыре года Ши представил Бурсико этого «сына», в действительности купленного им у некоего врача из Синьцзяна. В последующее десятилетие свидания Ши и Бурсико стали эпизодическими в связи с назначениями Бурсико на другие должности во французских посольствах в Азии.

Когда об отношениях Ши и Бурсико узнали спецслужбы КНР, они потребовали от Бурсико передавать им посольскую документацию. Всего за время службы Бурсико в Пекине в 1969—1972 и в Улан-Баторе (МНР) в 1977—1979 годах им было передано более 500 документов.^[3]

После отставки Бурсико в 1979 году он вернулся во Францию, однако в 1982 году смог оформить визу и переезд в Париж и Ши вместе со своим шестнадцатилетним «сыном»-уйгуром. Это обстоятельство привлекло внимание французской контрразведки, и 30 июня 1983 года Бурсико и Ши были арестованы по подозрению в шпионаже в пользу Китая.^[2] Бурсико признал факт передачи документов, оправдывая это тем, что лишь так он мог сохранить жизнь

«матери своего сына». Узнав наконец об истинном поле Ши, Бурсико до последнего момента отказывался в это верить, а убедившись, совершил неудачную попытку самоубийства. В ходе следствия Ши Пэйпу заявлял, что не скрывал свой пол намеренно, и не рассказал о нём Бурсико лишь потому, что тот не спрашивал.^[3] Относительно причастности к шпионажу он говорил следующее:





Я не знал, что мой друг Бернар Бурсико передавал документы китайским властям, и особенно некоему человеку по фамилии Кань, с которым он встречался в моём пекинском доме в моё отсутствие и без моего ведома.



История стала достоянием французской прессы. В 1986 году Ши и Бурсико были приговорены к 6 годам заключения за шпионаж.^[3] В апреле 1987 года Ши был помилован «из-за глупости и незначительности дела» президентом Миттераном в ходе предпринимавшихся попыток наладить взаимоотношения с КНР.^[2] В качестве примера незначительности материалов приводилось в пример переданное сообщение о том, что, например, улан-баторский Драматический театр ставит Кармен и нуждается в художниках и костюмерах. После своего освобождения Ши остался в Париже и пел в опере^[4].

Бурсико утверждал, что после своего выхода из тюрьмы, поддерживал общение с Ши. Ши нравилось быть популярным, однако он не любил рассказывать о своих отношениях с мистером Бурсико, в особенности о сексуальных подробностях. В интервью 1988 года он заявил^[4]:



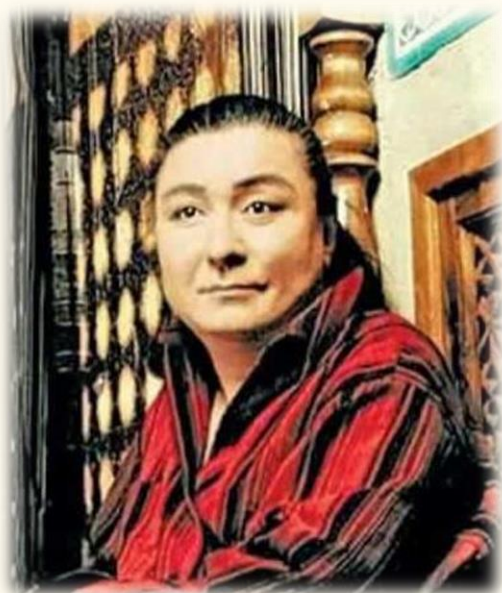
Раньше я очаровывал и мужчин, и женщин... То кем я был и то, кем были они, неважно.



Ши скончался в Париже 30 июня 2009 года.

В искусстве

В 1988 году американский драматург Д.Г. Хван написал пьесу «М. Баттерфляй» (англ. M. Butterfly), отсылающую к «Мадам Баттерфляй» Пуччини, в которой Сунь Лилинь, китайский оперный певец и шпион, воплощает судьбу Ши.^[3] В российском спектакле по этой пьесе, поставленном в 1992 году Романом Виктюком, главную роль сыграл оперный певец Эрик Курмангалиев. В 1993 году Дэвид Кроненберг экранизировал эту пьесу в одноимённом фильме с Джон Лоун в главной роли.



Вот и становится понятным скоропостижный уход из жизни выдающегося конт-тенора Эрика Курмангалиева, которому в «новой России» нашлась лишь такая роль... Как только совершается отход от нормальной нравственной основы искусства, как только начинают совать всякое в качестве героинь... так это уже занавес, финита ля комедия... Да-да, последняя фраза из оперы «Паяцы» Руджеро Леонкавалло...

Но ведь там все та же путаница, мол, так ведь и не понять — то ли мальчик, то ли девочка... Можно вообще выкинуть за борт женские образы, не давая никакой возможности нормального становления лучшим женщинам в жизни, все перетягивая в сторону проституток обоих полов, извращенцев, педерастов...

Дальше начинается пекинская опера в государственном управлении, полный развал всех общественных устоев... Все ведь перепутано, как у ежей в тумане.

Но заканчивается это всегда плачевно. Да-да. еще увидим, как все эти герои-любовники будут сидеть с раскрашенными физиономиями, рассказывая, как увлеклись пустыми иллюзиями... как эти иллюзии их обманули и полностью лишили их жизнь всякого смысла.

Оглавление

1. Предисловие	1 стр.
2. Начало знакомства	4 стр.
3. В глубину национальных традиций.....	24 стр.
4. А теперь по существу и по полочкам.....	38 стр.
5. Смешанные чувства	52 стр.
6. Вебинары как процесс познания реальности	63 стр.
7. Наследие хунвейбинов	72 стр.
8. Женщина как ненужный персонаж пекинской оперы	85 стр.
9. Ищите женщину!.....	101 стр.
10. Мадам Пекинская опера.....	113 стр.

Уважаемые читали!

Просим вас оставить комментарий о прочитанной книге на ее страничке!

